



ANNO ACCADEMICO 2018-19

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURE E FILOGIE MODERNE

**Le divisioni I e II della *Poetica* di Giangiorgio Trissino.
Edizione critica e commento**

Candidato: NICOLÒ MAGNANI

Relatore: PROF. LUCA D'ONGHIA

Sommario

Avvertenza.....	5
1. Introduzione	7
1.1. Trissino e le Poetiche volgari del Cinquecento.....	13
2. <i>Laus poeticae</i> e definizione di poesia	19
3. La <i>Poetica</i> e la questione della lingua	30
3.1. La <i>Poetica</i> e il <i>De vulgari eloquentia</i>	34
3.2. Echi interni: il <i>Castellano</i> , la <i>Grammatichetta</i> , i <i>Dubbî</i> , l' <i>Epistola</i>	48
4. L'aldina dei <i>Rhetores Graeci</i> : Aristotele, Ermogene, Dionigi, Demetrio	58
4.1. Produttività lessicale e morfologia nominale: l'apporto di Aristotele	60
4.2. L'«elezione de le parole»: Dionigi d'Alicarnasso	69
4.3. Parole proprie, parole trasportate: semantica della metafora	74
4.4. La «precipua virtù del poeta»: l'ἐνάργεια di Aristotele, Dionigi e Demetrio	84
4.5. Retorica della composizione: le sette idee di Ermogene	94
5. Il problema metrico	117
5.1. Semantica di <i>rima</i>	124
5.2. Anatomia del verso: piedi, sillabe, lettere.....	130
5.2.1. Un sistema descrittivo classicista	135
5.2.2. Il rapporto fra lunghezza sillabica e accento	153
5.2.3. Fra parola e metro: <i>rimozione</i> , <i>collisione</i> , <i>pronunzia congiunta</i> , <i>cesura</i>	160
5.3. Il rifiuto della rima: l'endecasillabo sciolto.....	167
5.4. Le forme della poesia: Antonio da Tempo	181
6. <i>La quinta e la sesta divisione della Poetica</i> : uno sguardo d'insieme.....	191
7. Il canone degli autori	200
8. Teoria e pratica.....	209
9. Fortuna della <i>Poetica</i> : le postille di Tasso	221
Bibliografia.....	235
Nota al testo	253
Giangiorgio Trissino, <i>La Poetica</i> 1529. Divisioni I e II	252
Indice dei nomi e dei luoghi	305
Indice delle cose notevoli	307

Avvertenza

Nelle citazioni, le divisioni del 1529 sono indicate come *Poetica*, mentre quelle del 1562 come *Poetica* 1562.

I brani tratti dalle altre opere di Trissino originariamente pubblicate con le *lettere nuovamente aggiunte* sono citati dalle moderne edizioni di riferimento (in particolare l'edizione Ricciardi del *Teatro del Cinquecento* a cura di Renzo Cremante per la *Sophonisba* e gli *Scritti linguistici* a cura di Alberto Castelvechi per le opere grammaticali), rispetto alle quali si è provveduto a correggere l'ortografia sulla base delle linee guida esposte nella *Nota al testo* contenuta nella presente edizione.

Le traduzioni da me proposte di passi tratti da opere greche o latine ancora sprovviste di traduzione italiana sono comprese entro apici.

1. Introduzione

La fortuna di Giangiorgio Trissino (Vicenza 1478 – Roma 1550) è legata, oggi, alla sua ben nota attività di teorico in seno alla cosiddetta ‘prima questione della lingua’, nella quale si distinse come primo (in senso cronologico e gerarchico) sostenitore di un idioma comune a tutto il dominio italo-romanzo, una lingua provvista di un’identità fonetica e morfologica ben definita e la cui esistenza era, per il letterato vicentino, avallata dall’autorità del *De vulgari eloquentia*. Al di là delle polemiche e censure cui andò incontro l’opera di questo autore a tutti i livelli della sua elaborazione e divulgazione, è indubbio che «del Trissino, teorico, grammatico, riformatore sfortunato della ortografia volgare [...], la fama è stata enorme e ininterrotta nel corso dei secoli. Egli ha costituito il punto di riferimento e il precedente non trascurabile, nel consenso e nel dissenso, di tutti i dibattiti e le controversie di cui la storia linguistica italiana è tessuta sino all’Ottocento»¹. L’incontestabile influenza esercitata a lungo raggio dalle tesi trissiniane nel campo delle discussioni linguistiche ha finito per mettere decisamente in ombra l’incidenza, altrettanto profonda, che il loro autore sortì in un altro settore, non estraneo al primo ma dotato di una sua precisa e autonoma specificità: quello della composizione poetica. Le realizzazioni letterarie di Trissino, dalla *Sophonisba* alle *Rime*, fino all’*Italia liberata da’ Gotthi*, non sono altro che il frutto di una riflessione teorica orientata lungo un sistema predeterminato di coordinate culturali e modellata sul filo di una tensione normativa operante a tutti i livelli della composizione: linguistico, retorico, metrico, stilistico, tematico. Una riflessione composita, policentrica, problematica, che Trissino convogliò in un trattato a essa dedicato, un’opera che divenne fin da subito uno dei punti di riferimento nel dibattito letterario del XVI secolo e oltre, in grado di dare vita a una vera e propria ‘questione poetica’ in costante rapporto sinergico con il problema linguistico, quest’ultimo dotato di un’autonomia solo apparente in virtù dello straordinario risalto conferitogli dall’esperienza bembesca.

Se si guarda al panorama degli studi critici a partire dal secolo scorso, la *Poetica* di Trissino è senza dubbio una delle opere più sottovalutate, quando non del tutto ignorate, nella produzione del vicentino². Questo silenzio è da addebitare in buona parte al giudizio di disorganicità, scarsa originalità e ritardo culturale che il trattato venne guadagnandosi a partire dai primi studi³, e che è

¹ Maurizio Vitale, *Premessa* a POZZA 1980, p. 8.

² Fra gli studi specificamente dedicati al trattato trissiniano si segnalano solo sintetiche rassegne parafrastiche dei contenuti dell’opera; si veda in particolare PROTO 1905, che ha il merito di aver delineato una mappa, pur sommaria e a tratti imprecisa, delle fonti sottese al testo; AURIGEMMA 1965 e DANIELE 1994, in cui vengono affrontati – seppur brevemente – alcuni fra i temi più importanti che trovano spazio nell’opera, dalla questione linguistica al peso dell’autorità aristotelica e dantesca, dall’*electio verborum* al ruolo dell’*ἐνάρχεια*, fino al problema metrico.

³ Già Enrico Proto, che pure definiva l’opera «la prima *Poetica* importante del sec. XVI» nonché «la più compiuta», sosteneva che Trissino «concepì disorganicamente il piano del suo trattato; e vi si vede più l’erudito profondo conoscitore di dottrine altrui, che il filosofo informatore di un complesso organico di dottrine». E ancora: «la mente del T[risino] era

stato oggetto di revisione, seppur timida e parziale, soltanto negli ultimi decenni. In particolare sembra aver esercitato un peso significativo il giudizio di Bernard Weinberg il quale, in calce alla sua edizione del testo trissiniano, pur riconoscendo l'importanza del primato cronologico dell'opera nella teoria poetica del Cinquecento, la definiva in modo piuttosto lapidario «un documento rivolto più verso il Medio Evo che verso il Rinascimento»¹, una sentenza alla quale gli studiosi hanno successivamente fatto riferimento più volte e che non è sostanzialmente stata ancora messa in discussione². Anche senza voler negare la fondatezza di osservazioni di questo tipo, non è senz'altro possibile definire la fisionomia di un'opera tanto complessa e problematica in poche parole, e ogni tentativo in tal senso corre il rischio di risultare arbitrario e semplicistico. In via preliminare, occorrerà indagare accuratamente il contesto storico-culturale in cui l'opera è stata concepita e prodotta.

La *Poetica* consta di sei divisioni, o libri, pubblicati a due riprese: i primi quattro nel 1529, gli ultimi due nel 1562, tredici anni dopo la morte dell'autore. Alla prima parte dell'opera Trissino fa riferimento nell'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte a la lingua italiana* (1524), dal che si deduce che all'epoca il trattato doveva già essere almeno in stato avanzato di composizione³; alle ultime divisioni l'autore continuò a lavorare fino ai suoi ultimi giorni⁴ e, come per le prime quattro, bisogna credere che fossero già pressoché complete diversi anni prima della loro apparizione in stampa, se Giovan Battista Gelli, in una lezione petrarchesca pronunciata nel 1547 e pubblicata nel 1551, fa riferimento a un passo della sesta divisione sulla canzone⁵.

Un intervallo di circa vent'anni separa dunque la realizzazione delle due parti di cui consta la *Poetica*, che diventa un abisso se si tiene conto di quanto succede in questo periodo di tempo in materia di teoria della letteratura: la ricezione della *Poetica* di Aristotele in Europa subisce un

quella di un erudito, profondo, sì, ma tale, non altro; che i risultati della sua conoscenza erudita tendeva ad applicare ai fenomeni, che prendeva ad esaminare: e come tale egli avea bisogno di appoggiarsi a trattazioni speciali già fatte [...]. Il risultato di tutto questo è uno zibaldone eruditissimo [...], perché il materiale non è fuso e combinato in un tutto organico; ma mescolato e talvolta anzi cozzante nei suoi elementi» (PROTO 1905, pp. 97-101). Sull'erudizione quale pregio principale dell'opera insisteva già Bernardo Morsolin, nella sua classica biografia: «È un libro, che non va immune, se vuoi, da una certa prolissità nel dettato; ma la prolissità va largamente compensata alla sua volta da una erudizione, unica a que' tempi piuttosto che rara, esposta con un ordine e una chiarezza veramente mirabili» (MORSOLIN 1894, p. 336).

¹ WEINBERG 1970-74, I, p. 590.

² Amedeo Quondam parla di «formazione culturale attardata, tardomedievale, 'feudale', del Trissino» (TRISSINO 1981, p. 13. L'introduzione alle *Rime* di Trissino è compendiata e fusa con QUONDAM 1980 in QUONDAM 1991, pp. 153-179). Più equilibrati JOSÉ VEGA 1991, p. 173 e BARTUSCHAT 2000, p. 180.

³ Cfr. DANIELE 1994, p. 111. Secondo CATTIN 1980, p. 157, le prime quattro divisioni erano già compiute prima del 1523.

⁴ Cfr. la lettera di Marco Thiene a Marco Antonio Da Mula scritta pochi giorni dopo la morte di Trissino (13 dicembre 1550), in cui il mittente, che fece compagnia al vicentino durante i suoi ultimi giorni di malattia, racconta il seguente aneddoto: «Lunedì passato, a otto di questo, stette fino a le quattr'hore di notte meglio, che mai stette in tutto questo male e leggemo il primo dei due libri de l'Arte Poetica sua, non anchora stampati, e disse, che per tutta questa settimana pensava di levar di letto e che voleva che attendessimo a quelli» (MORSOLIN 1897, p. 446).

⁵ Si tratta della lezione petrarchesca sulla canzone *Vergine bella*. Cfr. GELLI 1551, p. 320 (= GELLI 1976, p. 542).

decisivo impulso in seguito alla comparsa della traduzione latina di Alessandro Pazzi de' Medici (1536) e del monumentale commento di Francesco Robortello (1548), a cui fa seguito una vera e propria proliferazione di trattati e opere teoriche che si rifanno a vario titolo all'autorità dello Stagirita¹. Trissino non rimane certo indifferente all'esuberanza di quella straordinaria stagione culturale e non manca di procurarsi le opere del Pazzi e del Robortello²: la *Poetica* di Aristotele si impone in maniera perentoria come un insostituibile strumento di aggiornamento e integrazione rispetto alle divisioni già pubblicate. Non mi soffermo per il momento sulle modalità di questo aggiornamento, che saranno via via più chiare nel corso di questa trattazione. Basti dire qui che la composizione dell'opera più ambiziosa e monumentale di Trissino, il poema epico *L'Italia liberata da' Gotthi*, costituì di per sé un impedimento sufficiente al completamento del trattato, come afferma l'autore stesso nella dedica ad Antoine Perrenot di Granvela, vescovo di Arras, premessa alle ultime due divisioni³ (e come dimostra il lungo silenzio artistico compreso fra l'anno "aureo" 1529 e la comparsa dell'*Italia liberata* fra il 1547 e il 1548). Se la natura quasi integralmente aristotelica dell'ultima parte della *Poetica* può essere addebitata in prima battuta al nuovo impulso assunto dalla ricezione del trattato greco in quel torno d'anni⁴, è anche vero che Aristotele si impone già come autorità imprescindibile nelle pagine del 1529, in particolare dietro la definizione di poesia, la casistica delle tipologie di produzione lessicale e la descrizione dei dispositivi di slittamento morfologico di un lessema. Non occorre tirare in ballo la versione latina di Giorgio Valla (1498): il grecista Trissino studiò certamente a fondo la *Poetica* di Aristotele nella versione originale contenuta nell'Aldina dei *Rhetores Graeci* (1508), silloge che rappresenta una chiave di volta fondamentale per comprendere la logica compositiva sottesa all'opera del vicentino⁵.

La struttura dell'opera è modellata secondo una scansione solo apparentemente disorganica: nelle prime quattro divisioni vengono affrontate questioni di natura formale, e la materia è disposta lungo l'asse della tripartizione aristotelica degli *strumenti* dell'imitazione (parola, ritmo e armonia). Il primo strumento, la parola, è fatto oggetto di analisi secondo un movimento (anch'esso di sapore aristotelico) dal generale al particolare (scelta della lingua, scelta delle parole, scelta delle parole subordinata ai contesti di utilizzo), mentre per il secondo, il ritmo, si ha un'inversione di senso, dal

¹ Per la ricezione della *Poetica* di Aristotele nel Rinascimento si veda, oltre al classico studio di Bernard Weinberg (WEINBERG 1961), TIGERSTEDT 1968 e LOWRY 1994. Cfr. anche JAVITCH 1988, in cui viene messa in discussione la centralità dell'opera aristotelica nella fioritura cinquecentesca dei trattati di poetica. Per la fortuna di Aristotele nel Rinascimento e la sua tradizione volgare si veda LINES-REFINI 2014.

² Si veda l'inventario dei beni stilato dal notaio in occasione della morte di Trissino, in MORSOLIN 1894, p. 444.

³ Cfr. *Poetica* 1562, c. Aiii. Sui rapporti fra Trissino e Perrenot cfr. MORSOLIN 1894, pp. 337-339 e BENAVENT-BERTOMEU 2010.

⁴ Bisogna tuttavia tenere presente che queste divisioni erano in gran parte già composte all'epoca della pubblicazione delle prime quattro, e che Trissino le sottopose nei suoi ultimi anni di vita a una revisione costante ma forse non così incisiva come si potrebbe pensare. Su questo cfr. cap. 6.

⁵ Cfr. cap. 4.

particolare al generale (lettere, sillabe, piedi, versi, rime, forme poetiche); nelle ultime due divisioni, dagli strumenti si passa ai *modi* dell'imitazione, ovvero alla fisionomia contenutistica dei generi poetici secondo la trattazione aristotelica.

In questa impalcatura Trissino innesta i nodi della sua argomentazione. È interessante notare come quasi tutti questi nodi siano elaborati a partire da un ipotesto, in genere costituito da una fonte antica, assimilato di volta in volta attraverso la citazione indiretta, il resoconto sintetico e, non di rado, la traduzione letterale¹. In questo senso la *Poetica* si configura come un grande canale in cui confluiscono tutte le principali esperienze teoriche classiche sulla composizione letteraria, secondo un equilibrio non sempre omogeneo e organico. Tale modalità argomentativa, fondata sullo sfruttamento sistematico delle fonti, è in un certo senso connaturata al Trissino teorico e poeta: per il vicentino la produzione di un testo, sia che si tratti di un'opera letteraria o critica, si configura sempre come un atto di riproduzione e traduzione di modelli (l'*Iliade* per il poema epico, i poeti drammatici greci e latini per la *Sophonisba* e i *Simillimi*, fino al trattato dantesco fatto oggetto di volgarizzamento vero e proprio). In questo senso non si può parlare, almeno per quel che concerne le intenzioni programmatiche, di classicismo, inteso come assimilazione e rifunzionalizzazione dell'esperienza estetica classica nel contesto di destinazione rappresentato dalla modernità, ma piuttosto di fagocitazione e trasferimento meccanico attraverso un livello minimo di mediazione, ovvero la traduzione diretta.

Ora, Trissino si misura su testi estremamente problematici dal punto di vista dell'interpretazione, anche per un fruitore linguisticamente preparato. Basti pensare al latino anticlassico e filologicamente dissestato del *De vulgari eloquentia* letto nel Trivulziano 1088, al dettato notoriamente controverso della *Poetica* aristotelica, all'oscurità concettuale di Ermogene: in tutti questi casi il prodotto in uscita rappresentato dal volgarizzamento risulta spesso pesantemente inficiato da fraintendimenti e debolezze². Questo provoca inevitabilmente, in un tessuto testuale composito come quello delle sei divisioni della *Poetica*, una serie di fratture e cortocircuiti logici fra le sezioni frutto di traduzione e quelle "originali" (sia che si tratti di passaggi dotati di una propria autonomia e compattezza, o di semplici segmenti di raccordo).

Infine, nel tessuto dell'argomentazione si innesta una serie di tematiche in parte già affrontate da Trissino in altre opere coeve e precedenti, in particolare negli scritti grammaticali e ortografici, nel dialogo *Il Castellano* e nella sua versione del *De vulgari eloquentia*. Nello spazio relativamente angusto delle prime due divisioni si distribuiscono, in sequenza: la questione del nome della lingua; la tassonomia lessicale dantesca di *DVE* II VII elaborata in funzione dell'*electio verborum* per la lingua

¹ Emblematico, a riguardo, il caso di Ermogene, per cui cfr. cap. 4.5.

² Sulla tecnica traduttiva, non sempre impeccabile, di Trissino dal latino di Dante, cfr. MAGNANI 2014.

della poesia; l'esposizione della riforma trissiniana dell'alfabeto. Si tratta di digressioni che trovano la loro ragion d'essere non tanto nell'effettiva funzionalità allo svolgersi del discorso teorico, quanto in una scoperta urgenza da parte dell'autore di ribadire le sue posizioni più controverse in ambito linguistico e di calarle in un contesto che ne metta potenzialmente in risalto l'importanza e la validità. Trissino sfrutta abilmente la sua *Poetica* facendone uno strumento velatamente apologetico, confidando nella fortuna che avrebbe inevitabilmente riscosso quello che doveva imporsi come il primo trattato sistematico in volgare sulla composizione poetica.

Questi i nuclei fondamentali dell'opera. Per quanto riguarda le modalità argomentative attraverso cui tali nuclei vengono sviluppati, è possibile individuare una fisionomia ben precisa del meccanismo epidittico innescato da Trissino contestualmente ai conati normativi della sua produzione teorica, anche al di fuori della *Poetica*. Come già si è visto per la distribuzione interna degli argomenti del trattato, Trissino è particolarmente propenso a scandire l'oggetto della sua trattazione secondo un movimento logico lineare dal generale al particolare e viceversa. In tale procedimento è stata spesso vista un'impronta scolastico-tomistica certamente non estranea all'orizzonte culturale trissiniano, ma è da credere che questa suggestione sia stata assimilata dal vicentino attraverso la mediazione fondamentale del *De vulgari eloquentia*. Innegabilmente il trattato dantesco esercita, dal momento della sua riscoperta e divulgazione, un'influenza decisiva sulle concezioni estetiche e sulla conseguente produzione teorica del nostro: Trissino sembra particolarmente propenso a duplicare quel meccanismo classificatorio di *reductio ad unum* che Dante aveva utilizzato per mettere ordine fra le varietà diatopiche all'interno del dominio linguistico italo-romanzo, secondo un procedimento di inclusione progressiva che partiva dall'idioletto per arrivare al cosiddetto *vulgare semilatium*¹. Nel *Castellano* questo meccanismo agisce con particolare evidenza, insieme a una tensione dimostrativa portata all'eccesso da un ricorso insistito al sillogismo e ai dispositivi retorici della persuasione²; un elemento che va certamente addebitato all'urgenza apologetica che costituisce la motivazione profonda dell'opera, e che si allontana di molto dalle movenze dialettiche più distese e spontanee della maggior parte dei coevi trattati in forma dialogica, dalle *Prose* al *Cortegiano*.

¹ Cfr. TESI 2016, pp. 173-224.

² Cfr. MAZZACURATI 1966, pp. 151 sg.: «[...] il dibattito si svolge con l'astrattezza disarmonica e troppo tecnica delle antiche dispute scolastiche universitarie. Da queste ha ereditato anche il procedimento schematico delle dimostrazioni, il tono filosofeggiante e sillogistico, il taglio reciso della materia e il carattere pseudo-razionale delle confutazioni. I personaggi non hanno alcuna personalità, sono dei precisi *robot* che hanno imparato alla perfezione un certo tipo di dialettica e la sfruttano sino alle estreme conseguenze logiche, senza un attimo di pausa, senza una digressione, in fondo anche senza passione»; MAZZACURATI 1967, p. 273: «In quest'opera il confronto delle posizioni è ricostruito senza morbidezza di chiaroscuri, attraverso schemi dialogici che assumono di frequente ritmi scolastici e sillogistici [...]. In buona parte questa secchezza categorica discende dall'urgenza e dalla durezza della polemica in atto sulle 'nuove lettere': ma forse, al di là dell'uniforme problematica del Trissino, si può scorgere il riflesso d'una situazione già cristallizzata e incapace ormai di trovare sbocchi unitari alle proprie antitesi». Cfr. anche Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, pp. XXXIX-XLI.

La *Poetica* eredita a sua volta l'uso del dispositivo specie/genere e ne estende ulteriormente le possibilità di applicazione: lo si ritrova, immutato rispetto al *De vulgari* (e al *Castellano*), nel capitolo sulla selezione della lingua; agisce sotto forma di schema ad albero rovesciato nella casistica delle tipologie lessicali, in apertura del capitolo *De la generale elezione de le parole*; modella la codificazione del sistema grafematico nel capitolo *De le lettere* (come già era nella *Grammatichetta* e nei *Dubbî grammaticali*)¹; infine, a un livello superiore, fornisce la scansione generale degli argomenti delle prime due divisioni, come si è già visto più sopra. Si può dunque affermare che il meccanismo classificatorio specie/genere rappresenti per Trissino lo strumento più efficace per conferire un ordine e una coerenza interna a ogni discorso teorico, semplice o complesso.

Lo sfruttamento, da parte di Trissino, della *Poetica* aristotelica, già a partire dagli anni Venti fino al momento culminante rappresentato dalle ultime due divisioni del trattato, può essere in parte ricondotto, sotto questo aspetto, a una sostanziale affinità fra l'impostazione logico-argomentativa dello Stagirita e il metodo adottato sistematicamente da Trissino stesso. Se la rigidità scolastica dei dispositivi euristici aristotelici – unita all'oscurità del dettato della *Poetica* – era sentita dai letterati del Rinascimento come un fardello teorico poco seducente di fronte alla maggiore elasticità dei sistemi poetici offerti da Orazio e Platone (peraltro già disponibili sin dal Medioevo)², per Trissino poteva rappresentare, al contrario, una stimolante possibilità di convalidare, alla luce del confronto con un'*auctoritas* di tutto rispetto, quella che costituiva senz'altro la peculiarità più spiccata del suo stesso metodo argomentativo.

Come è stato più volte messo in luce, questa impostazione metodologica ha finito per decretare in buona sostanza il fallimento del sistema teorico trissiniano, nella forma di un'evidente segregazione dialettica, un'esclusione dal dominio 'vivo' dei dibattiti letterari italiani. Si è parlato in questo senso di «solitudine teorica» e di «costituzionale isolamento»³ del gentiluomo vicentino rispetto all'ambiente culturale in cui era inserito, quale estrema conseguenza del suo atteggiamento sterilmente polemico e prevaricatorio, della sua incapacità di impostare nelle dispute un vero dialogo, comprensivo delle ragioni dell'altro⁴. Se alla rigidità dei moduli argomentativi trissiniani si aggiunge

¹ Cfr. TRISSINO 1986, pp. 115 sg. e 129 sg.

² Cfr. WEINBERG 1961, pp. 349 sg. Per il sistema classificatorio specie/genere in Aristotele, cfr. *Cat.* II, 3-5.

³ Rispettivamente FLORIANI 1980a, p. 156 e FLORIANI 1981, p. 97 (= FLORIANI 1980b, p. 57).

⁴ Cfr. Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, p. 10: «Trissino interviene sempre a titolo personale, parla in nome proprio: il senso strategico più profondo delle sue proposte, delle sue prese di posizione, delle sue stesse provocazioni, consiste essenzialmente nell'esibizione del suo nome proprio; la comunicazione che intende attivare sembra porre in secondo piano la presenza del destinatario [...], per affermare la totalità dell'emittente, l'autosufficienza più radicale del soggetto che parla, che si produce nella produzione stessa del proprio discorso»; *ibid.*, p. 40 n. 10; POZZI 1989, p. 14: «Di eguale astrattezza il Trissino diede prova nel *Castellano*, impostando la discussione su argomenti capziosi dai quali nessuno – o forse solo il Tolomei – seppe veramente districarsi: quasi tutti si trovarono come irretiti da ragionamenti di cui non riuscivano a intendere la vera portata e che tuttavia sentivano il bisogno di confutare. Non che il Trissino fosse davvero un puro letterato, disancorato dalla realtà. Tutt'altro. Il suo atteggiamento è ben rispondente alla sua ideologia politica: è l'atteggiamento di un convinto rappresentante dell'aristocrazia feudale che parla dall'alto, indifferente al destinatario e alle sue esigenze»; *ibid.*, p. 156: «Il Trissino spesso provoca nei lettori sentimenti di irritazione e di fastidio:

l'estrema audacia delle concezioni teoriche e delle proposte pratiche (mi riferisco in particolare alla promozione dell'idea di lingua italiana comune e alla riforma dell'alfabeto) e l'utilizzo di fonti problematiche (Aristotele) o non pienamente accettate dalla comunità dei letterati a quell'altezza cronologica (Dante), non stupisce il clima di ostilità e perplessità generatosi attorno a questa singolare personalità. Tuttavia, la *Poetica* rappresenta senza dubbio un primo tentativo di elaborazione di uno strumento allo stesso tempo descrittivo e normativo volto a coprire, attraverso una scansione della materia di matrice inconfondibilmente aristotelica¹, tutti gli aspetti della composizione poetica volgare, e a partire dalla seconda metà del Cinquecento, allorché si assiste a una vera e propria esplosione della trattatistica poetica e retorica, l'opera trissiniana diventa un punto di riferimento imprescindibile, un modello a cui rifarsi o, viceversa, da cui distanziarsi, ma che non può in alcun modo essere ignorato².

1.1. Trissino e le Poetiche volgari del Cinquecento

La *Poetica* di Trissino si colloca storicamente a un punto di snodo, insieme di confluenza a monte e di propagazione a valle, rispetto al problema della norma in letteratura. Il XVI secolo è fittamente costellato di trattati che si occupano di composizione poetica in generale o di singoli aspetti di essa, tanto da giustificare in pieno l'affermazione di Cesare Segre secondo cui «il Cinquecento fece vere orge di teoria»³. Rispetto a questa copiosa produzione, è legittimo parlare di Trissino come del *πρῶτος εὐρετής* della poetica in volgare e sul volgare: il suo trattato va oltre l'impostazione delle *Prose* bembiane, in cui la totalità delle tematiche affrontate correva esclusivamente lungo la direttrice linguistica, che da sola giustificava ogni istanza normativa. Qui siamo all'interno di un progetto compiutamente letterario, in cui il discorso sulla lingua gioca un ruolo chiave ma secondo presupposti molto diversi da quelli da cui parte Bembo. Piuttosto, le *Prose* andranno considerate come l'opera che dà la stura alla produzione teorica sulla letteratura volgare contemporanea, senza per questo inserirsi compiutamente nel filone che da essa riceve propulsione.

irritazione perché, anche se ci si sforza di spiegare e di capire, si ha l'impressione che qualcosa tuttavia ci sfugga o sia assai difficile da cogliere; fastidio per l'astrattezza e il formalismo del discorso, l'apoditticità delle affermazioni, l'assenza di spirito dialettico, per non dire dell'assoluta indifferenza per gli 'altri', come se oscure ragioni avessero predestinato proprio lui a essere il legislatore della lingua e della letteratura italiane». Sull'impostazione metodologica del Trissino teorico si veda anche BATTISTINI-RAIMONDI 1984, p. 85 e BARILLI 1997, p. 34.

¹ Cfr. cap. 2.

² Cfr. capp. 1.1 e 9.

³ SEGRE 1974, p. 370.

Prima di soffermarci sugli epigoni cinquecenteschi dell'operazione trissiniana, è necessario indagarne accuratamente i prodromi. Si è già detto che Trissino è il primo a realizzare, sull'esempio di Aristotele, una Poetica a tutto tondo per il volgare. In effetti i testi tipologicamente affini e a essa anteriori affrontano solo singoli aspetti della teoria letteraria intesa in senso aristotelico. Oltre alla pressoché coeva esperienza bembesca, di matrice squisitamente linguistica, e al particolarissimo caso del *De vulgari eloquentia*, a monte della *Poetica* troviamo un filone dotato di una certa autonomia e compattezza e di una ben precisa fisionomia strutturale, rappresentato da un piccolo gruppo di trattati più o meno estesi che affrontano esclusivamente gli aspetti metrico-ritmici della composizione poetica in volgare, in particolare quelli legati alla testura strofica delle forme poetiche e alla loro struttura rimica. Oltre alla *Summa* di Antonio da Tempo (1332), che è il modello dichiarato delle divisioni terza e quarta della *Poetica*, i principali rappresentanti di questa categoria sono il *Tractato et la arte delli rithmi vulgari* di Gidino da Sommacampagna (ca. 1381-1384) e il *Compendium particulare artis ritimicae in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella (1447)¹, opere sorte sulla scia delle *artes exametri* e *artes rithmice* mediolatine².

La svolta decisiva nell'elaborazione di una teoria organica della poesia coincide con la diffusione del modello aristotelico reso accessibile per via di traduzioni e commenti, e Trissino si colloca, come si è visto, in una posizione di avanguardia nei confronti di questa fase storico-culturale. La traduzione latina della *Poetica* realizzata da Giorgio Valla (1498) non aveva goduto di una diffusione sufficiente per potersi imporre come momento decisivo per la ricezione del trattato³, ma allo stesso Valla si deve la realizzazione di un'opera molto interessante che sembrerebbe avere un qualche ruolo nell'evoluzione che dai trattati di ritmica porta alle Poetiche vere e proprie inaugurate da Trissino.

Nel 1501 Giovanni Pietro da Cademosto, figlio adottivo di Valla, fa dare alle stampe, per i tipi di Aldo Manuzio, una monumentale opera enciclopedica in quarantanove libri, dal titolo *De expetendis et fugiendis rebus*, compilata dal padre che era morto l'anno precedente⁴. Essa si configurava come un'enciclopedia generale dello scibile (dalla matematica all'astronomia, dalla medicina all'economia, dalla filosofia alla retorica, fino alla musica), un enorme contenitore di dissertazioni scientifiche di natura piuttosto eterogenea perlopiù dedotte da un cospicuo numero di autori greci su cui l'autore aveva esercitato la sua assidua attività di traduttore ed esegeta. Fra questi, oltre ad Aristotele figurano

¹ Su questi trattatelli si veda CAPOVILLA 1986a. Le edizioni più recenti sono rispettivamente GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993 e BARATELLA 2017.

² Per cui si veda MARI 1899a, MARI 1899b e VECCHI 1961.

³ Cfr. TIGERSTEDT 1968, p. 15.

⁴ Cfr. BRANCA 1981, p. 96. L'opera rappresenta il libro più lungo mai pubblicato da Aldo (cfr. TIGERSTEDT 1968, p. 16) e soffre di una caparbia quanto ingiustificata indifferenza da parte degli studiosi (cfr. STUEDEMUND 1888, p. 17). Su Valla e il suo ruolo nel sistema culturale umanistico si veda DIONISOTTI 1968, pp. 44-46; TIGERSTEDT 1968, pp. 14-22; GARIN 1969, p. 498; ROSE 1975, pp. 46-54; BRANCA 1981; FUBINI 1983.

Galeno, Euclide, Timeo, Ipsicle, Atenagora, Aristarco di Samo, Eusebio di Cesarea, Cleomede, Cleonide, insieme ad autori bizantini come Proclo, Niceforo Blemmide e Michele Psello¹.

Il XXXVIII libro del *De expetendis*, suddiviso in sessantotto capitoli, reca il titolo *De poetica*. Esso parte dalle formulazioni aristoteliche sulla natura, il fine e la ripartizione interna del fenomeno poetico per poi distendersi, dal capitolo VIII in poi, su quella che Valla definisce *carminum harmonia* e che coincide con quello che Aristotele intende per ῥυθμὸς. In altre parole, si tratta di una lunga dissertazione metrica introdotta da un discorso preliminare sulla poesia. Al di là del fatto che Valla abbia come referente della sua indagine la poesia classica, le analogie strutturali con l'opera di Trissino sono comunque evidenti, anche a livello microtestuale: come la *Poetica*, il libro di Valla si apre con un elogio della poesia (*Laus poeticae*) che verte sull'importanza del suo ruolo pedagogico e didascalico, l'*utile* oraziano cui l'autore fa esplicito riferimento con la citazione dell'incipit dell'Epistola I II².

Segue la definizione di poesia (*De poetica* II: «Poetica est, ut solet diffiniri, fictae veraeve narrationi congruenti numero ac pede composita metrica structura ad voluptatem utilitatemque accommodata»³) con l'enunciazione aristotelica del fine e dei mezzi attraverso cui tale fine è perseguito (*De poetica* V: «Praeterea ut unaquaeque ars atque scientia finem habet suum, ita et poetica, nempe ut censet Aristoteles imitationem [...]. At omnes imitati aliquid faciunt rhythmo, oratione, et harmonia»⁴).

I capitoli VI (*De inventione dispositioneque poeticae, poematum ac poesis*) e VII (*De elocutione*) affrontano il problema delle 'parti' della poesia secondo una logica riconducibile a una concezione retorica del fatto poetico (la poesia sarebbe un 'parlare' in forma scritta, dunque scomponibile nelle categorie classiche del discorso con l'esclusione di *memoria* e *actio*). Secondo Valla, l'*elocutio* si suddivide in *res*, *verba* e *verborum harmonia*. Per *verba* si intende l'*electio verborum* (*De poetica* VII: «Huic [*scil. rei*] explicandae idonea verba accommodanda sunt»⁵), mentre la *verborum harmonia* designa verosimilmente la *compositio verborum*. Infatti, Valla conclude la dissertazione con le seguenti parole: «In explicando ornatu longior non ero, quoniam licebit quae memoravimus in grammatica inspicere, quaeque mox in rhetorica»⁶. Da qui risulta chiaro che si parla della componente

¹ Si tratta dei principali autori contenuti nella miscellanea di traduzioni del 1498.

² Hor. *Epist.* I II 1-4: «Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli, / dum tu declamas Romae, Praeneste relegi; / qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non, / planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit».

³ «La poetica è, come è solita essere definita, la struttura metrica, composta secondo un ritmo e un piede conveniente, di una narrazione di fatti veri o fittizi, orientata al piacere e all'utile».

⁴ «Inoltre, come ciascuna arte e scienza ha il suo fine, così anche la poetica, ed è certamente l'imitazione, come ritiene Aristotele [...]. Ad ogni modo tutti, imitando qualcosa, lo fanno con ritmo, parole e armonia». Cfr. *Poetica*, p. IIv: «Διὼ, adunque, che la ποιητική (come prima disse Aristotele) è una imitazione de le azioni de l'homō; e faccendōsi questa cōtale imitazione cōn parole, rime et harmonia [...]».

⁵ «Per rappresentare l'oggetto bisogna assegnare a esso parole adeguate».

⁶ «Non mi dilungherò ulteriormente sull'*ornatus*, dal momento che sarà possibile approfondire le cose a cui abbiamo accennato nella grammatica, e alcune altre nella retorica».

linguistica (più propriamente lessicale) e retorica del prodotto poetico, ovvero di ciò che va compreso sotto la definizione di *ornatus*¹. Dunque, l'oggetto di questi due capitoli corrisponde a quanto Trissino svilupperà nella prima divisione (*electio* e *dispositio verborum*) e nelle ultime due (figure retoriche).

Il capitolo VIII (*De poetarum harmonia, ac primo de tempore*) apre la lunghissima sezione metrica, che verrebbe a coincidere, anche nelle proporzioni, con le divisioni II-IV della *Poetica* di Trissino. La suddivisione interna del verso operata da Valla, posta a premessa del discorso sul *tempus* (*De poetica* VIII: «Cum omnis carminum harmonia pedibus confletur, pedes autem syllabis, syllabae temporibus»²), nonché la definizione di 'piede', poggiante sulla tradizione etimologica di Isidoro e Uguccone (*De poetica* XXXIX: «Pes in carmine dictus quod eo ita incedere numeri et carmina videantur, sicut animalia gressuta pedibus eunt. Cum igitur omnis pes syllabis constet syllabae temporibus»³), si ritrovano pressoché invariati in Trissino (*Poetica*, p. XIVr: «Si cōme de le lettere si fannō le syllabe, cōsì de le syllabe si fannō i piedi. E questi piedi sōnō quelli che gōvernānō i versi, i quali quaḡi cōn essi caminanō»⁴). Va infine rilevato che Valla analizza, dal punto di vista prosodico, anche i fenomeni morfologici di derivazione e composizione (capp. XII-XVI), su cui Trissino si sofferma nel capitolo *De la generale elezione de le parole*.

Il *De poetica* di Valla rappresenta, a livello strutturale, un primo tentativo di elaborazione di una poetica organica orientata secondo il modello aristotelico⁵, sebbene ancora improntata a una concezione prevalentemente metrica del fatto poetico ereditata dalle *artes* medievali. La *Poetica* di Trissino ricalca molto da vicino gli stessi moduli, salvo applicarli alla poesia italiana⁶. Per questo le due opere possono essere collocate a un punto di snodo all'interno di un processo di evoluzione metodologica che, partendo dai trattati di ritmica bassomedievali, porta alle poetiche compiute di pieno XVI secolo.

¹ Cfr. TLL, s.v. *ornatus*: «De ornamento orationis, quod praecipue consistit in delectu et compositione verborum et usu schematum». Cfr. Quint. *Inst.* VIII III; Cic. *Orat.* 24.

² 'Tutta l'armonia dei versi è dovuta ai piedi: i piedi sono formati dalle sillabe, le sillabe dai tempi'.

³ 'Si parla di piede nel verso poiché i ritmi e i versi sembrano incedere così come gli animali provvisti di facoltà locomotoria incedono con gli arti. Ora, mentre ogni piede è formato da sillabe, le sillabe sono formate dai tempi'.

⁴ Sulla concorrenza che si instaura fra tempo e lettera nelle diverse interpretazioni della struttura interna del verso cfr. cap. 5.2.

⁵ Non c'è da stupirsi che le categorie interpretative aristoteliche vengano applicate per la prima volta alla letteratura classica piuttosto che a quella italiana. Dal momento in cui vengono trasferite a quest'ultima, a partire da Trissino, esse sono state necessariamente sottoposte a una serie di riadattamenti e riformulazioni, onde evitare aporie, incongruenze e anacronismi. La poesia greca e latina riaffiora episodicamente come campo di indagine letteraria nel corso del XVI secolo: emblematico è il caso del fiorentino Orazio Toscanella, che produsse attorno alla metà del secolo una serie di trattatelli a scopo divulgativo incentrati sulla poesia classica, fra cui si ricordano i *Precetti della poetica* (1562) e un' *Arte metrica facilissima* (1567). Cfr. WEINBERG 1970-74, II, pp. 690 sg.

⁶ In Valla c'è solo un fugace accenno alla poesia italiana, in particolare a Dante e Petrarca. Cfr. DIONISOTTI 1968, p. 46: «[...] la posizione del Valla di fronte al volgare, se riferita al decennio 1480-90, deve considerarsi, fuori di Firenze, umanisticamente normale».

A partire dagli anni trenta del secolo, la trattatistica sulla poetica conosce un impulso senza precedenti, complice la definitiva consacrazione di Aristotele a massima autorità nel settore, accanto al sempre imprescindibile Orazio. Questo non significa che di qui in avanti si imponga unicamente, per le poetiche, una pratica dominante sotto forma di commento o parafrasi del nuovo modello di riferimento. Da una parte, la natura frammentaria, sia a livello filologico che argomentativo, del testo aristotelico ne impediva la riproducibilità anche solo parziale a livello di scansione tematica; dall'altra, la necessità di rendere conto di un insieme di problematiche connesse con un sistema letterario ancora in cerca dei propri statuti spingeva il critico a cercare anche altrove i fondamenti teorici dei propri assunti.

La grande varietà che si riscontra nei trattati prodotti di qui in avanti relativamente alla selezione e combinazione delle fonti a supporto della teoria e all'impostazione generale dell'argomentazione è controbilanciata dalla presenza di un filo conduttore che consiste essenzialmente in una fitta rete di rinvii intertestuali tutta interna al sistema delle poetiche di questa stagione: i trattatisti citano e commentano spesso i propri predecessori recenti, orientando sezioni significative della propria argomentazione sull'asse di quella dell'autore coinvolto. In questo senso Trissino è spesso al centro delle speculazioni teoriche di questo periodo, dal momento che diversi autori prendono le mosse proprio dalla *Poetica* del vicentino per discutere su questioni particolarmente spinose di cui egli è considerato l'iniziatore, in particolare l'uso della terminologia metrica classica per la poesia volgare e la promozione del verso sciolto.

Fra gli avversari di Trissino nella questione della lingua, Giovan Battista Gelli non nasconde di apprezzarne, nonostante tutto, la *Poetica*: nei *Capricci del bottaio* (1546) Gelli menziona l'opera del vicentino, «dove e' dimostra quanta maravigliosa arte si ritrovi ne' nostri versi»¹, mentre, come si è già visto, nella lezione petrarchesca sulla canzone *Vergine bella* (pronunciata nel 1547 e pubblicata nel 1551) mostra di conoscere un passo della sesta divisione, ben quindici anni prima della sua pubblicazione.

Lodovico Dolce manifesta tutta la sua idiosincrasia nei confronti della *Poetica* nei *Quattro libri delle osservazioni*²: oltre a confutare le posizioni italianiste di ascendenza trissiniana nel capitolo *Se la volgar lingua si dee chiamare italiana, o thoscana*, Dolce condanna aspramente l'arroganza del vicentino, che pretende di saperne più in fatto di poesia rispetto agli antichi, e definisce la sua opera un'inutile fatica³.

¹ GELLI 1976, p. 184.

² Cfr. capp. 3.2. e 8.

³ Cfr. DOLCE 2004, pp. 245-258, 468. Nella *Tavola di tutte le cose* premea alle *Osservazioni* Trissino compare in due luoghi, sotto le lettere A (*Arroganza del Trissino*) e T (*Trissino di poco giudizio*). Cfr. DOLCE 2004, pp. 234, 240.

Negli scritti critici di Giovan Battista Giraldi Cinzio Trissino è un punto di riferimento imprescindibile, oltre che per la *Poetica* anche per le dediche premesse alla *Sophonisba* e all'*Italia liberata da' Gotthi*, soprattutto per quanto riguarda le questioni relative al verso sciolto e all'ἐνάργεια¹.

Anche il Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica* deve molto a Trissino. Dell'autore della *Gerusalemme liberata* sono note le postille apposte in margine a una copia della *Poetica*, nonché le osservazioni sull'immeritata sfortuna a cui era andato incontro, a suo dire, il trattato trissinano².

Ancora, l'*Arte poetica* di Antonio Minturno risente fortemente dell'impostazione aristotelica inaugurata da Trissino per la teoria letteraria volgare, toccando e approfondendo tutti i temi affrontati nella *Poetica* con maggior senso critico e cognizione di causa rispetto al modello di riferimento³.

Iacopo Mazzoni, nella *Difesa della Comedia di Dante*, si attiene fedelmente alla teoria del verso elaborata da Trissino nella seconda divisione della *Poetica*, ricalcandone pressoché alla lettera ampi stralci, salvo muovere alcune riserve intorno alla scelta dei versi più confacenti ai vari generi poetici.

Uno sfruttamento più estensivo della sezione metrica della *Poetica* si deve a Bernardino Baldi, uno dei maggiori poeti barbari del XVI secolo. Dotato di una vasta erudizione enciclopedica, Baldi lesse il *De expetendis et fugiendis rebus* di Giorgio Valla, come dimostrano le diffuse menzioni dell'opera nella sua *Cronica de' matematici*. Il Tasso è un trattato in forma di dialogo composto nel 1592 e edito per la prima volta solo nel 1847⁴. Gli interlocutori sono Iacopo Mazzoni e Torquato Tasso: secondo la finzione messa in scena nella cornice, il primo invita il secondo a casa sua, a Cesena, per leggergli il suo commento alla *Commedia*. La discussione che segue è di fatto un lungo commento della seconda divisione della *Poetica* di Trissino, condotto secondo un approccio dichiaratamente barbaro. Affiora da queste pagine tutta l'originalità e l'importanza dell'opera trissiniana, ancora in grado di orientare in maniera decisiva le disquisizioni letterarie sul finire del secolo.

¹ Cfr. GIRALDI CINZIO 1973, pp. 96, 144, 196.

² Cfr. cap. 9.

³ L'opera di Minturno ebbe una certa risonanza nel panorama letterario italiano, se nel 1816 Lodovico Di Breme la annoverava (polemicamente) fra i capisaldi della teoria letteraria italiana (cfr. BELLORINI 1943, I, pp. 29, 39).

⁴ Sull'opera, cfr. ARBIZZONI 2006, pp. 20-22.

2. *Laus poeticae* e definizione di poesia

La prefazione alla *Poetica* si apre con la presa di posizione di Trissino nella questione della *funzione* della poesia, prima ancora di entrare nel merito della sua *definizione*. Il problema, non occorre ricordarlo, accompagna gli albori delle prime speculazioni sulla poesia della cultura occidentale e, sulla scia di Aristotele e Orazio, genera un fittissimo dibattito sul peso relativo da assegnare all'utile e al bello nel prodotto letterario, dibattito che trova il suo momento di massima intensità dialettica proprio nel XVI secolo. Per Trissino, non solo vale l'ideale oraziano del *miscere utile dulci*, ma l'utile è esso stesso fonte di dolcezza, per il quale il bello in sé svolge una funzione di amplificatore, di cassa di risonanza del bello in quanto attributo intrinseco all'utile:

Bellissima cofa è fare beneficiò a le genti; la quale non solamente tantò più bella è reputata, quantò che il beneficiò in più persone si estende, ma quantò anchora con maggior dilettaçione di chi la utilidade riceve si fa (*Poetica*, p. Iir).

L'apertura del trattato fornisce un'informazione importante sulla natura prevalentemente lessicale della concezione estetica trissiniana del fatto poetico: se si guarda alla struttura sintagmatica della prima frase, «Bellissima cofa è fare beneficiò a le genti», non può non saltare all'occhio una forte analogia con un incipit ben più celebre, quello del *Decameron* («Umana cosa è aver compassione degli afflitti»)¹. Ora, questa proposizione è fatta oggetto di analisi prosodica nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua* (II xv), in un passo in cui Bembo si preoccupa di dimostrare l'efficacia ritmica di un segmento verbale formato da sole parole piane. La versione trissiniana della clausola discussa da Bembo si apre con una parola emblematica a un doppio livello. *Bellissima* infatti è sdrucchiola, ed è particolarmente significativa per Trissino a livello lessicale: basti pensare che l'aggettivo *bello* con i suoi derivati ricorre ben trentadue volte solo nelle prime due divisioni della *Poetica* (se si escludono le occorrenze di *belleza*, intesa come una delle sette forme dello stile)², e in sette casi appartiene ai versi citati dall'autore in quanto particolarmente esemplari a livello stilistico e formale.

Anche senza postulare che Trissino avesse in mente il passaggio delle *Prose*, la divaricazione nei confronti della teoria bembiana è evidente: la costruzione di un paradigma formale destinato alla

¹ Sul piano del contenuto, si confronti con l'attacco della prefazione ai *Dubbî grammaticali*: «Sempre ho istimatò essere la più bella e la più honorevole operazione de l'homò il fare giovamento ad altri» (TRISSINO 1986, p. 85). Questa *dispositio* sintattica era un modulo incipitario tipico nelle prefazioni e lettere di dedica. Si veda, ad esempio, quella di Palla Rucellai allo stesso Trissino premessa alla prima edizione delle *Api* del fratello Giovanni: «Pietoso e debito officio è veramente, S. Giovangiorgio, l'essequire le ultime volontà de i defonti» (RUCELLAI 1539, c. Aiiir).

² Cfr. cap. 4.5.

composizione poetica si realizza, per il vicentino, attraverso una selezione lessicale – improntata in buona parte al presunto dettame dantesco del *De vulgari eloquentia* – che finisce per relegare in secondo piano la componente ritmica, operante a livello sintagmatico, del fattore verbale (con inevitabili ricadute sull’elaborazione di una teoria prosodica del verso, come vedremo meglio più avanti). Trissino, pur non estraneo al ‘gusto d’orecchio’ di cui parlava Segre nel suo classico saggio sull’edonismo linguistico nel Cinquecento a proposito del culto della forma presso i teorici della lingua¹, si fa promotore di un edonismo tutto lessicale, in cui il bello nella sua totalità è il risultato della somma di tante cellule discrete portatrici di bellezza: ancora una volta, il generale che si fa dal particolare.

Il campo semantico del ‘bello’ si impone dunque in maniera decisiva già in apertura del trattato², in quanto categoria trasversale all’utile e al piacevole. Il concetto espresso nella proposizione di apertura è subito ribadito per via di traslato:

come il medicò, il quale è reputatò assai miljore quandò non solamente a mòlti restituifce la sanità, ma quella anchora senza dōlōre e cōn dilettevoli medicine lji rende (*Poetica*, p. IIr).

Il ricorso alla similitudine medica, specie per quanto riguarda gli effetti legati alla qualità della cura, al fine di promuovere l’utilità e la piacevolezza della materia trattata, è un espediente topico nella trattatistica classica. Basti pensare a Platone (*Leges* 659e-660a: «καθάπερ τοῖς κάμνουσίν τε καὶ ἀσθενῶς ἴσχουσιν τὰ σώματα ἐν ἡδέσι τισὶν σιτίοις καὶ πόμασι τὴν δὲ τῶν πονηρῶν ἐν ἀνδέσιν, ἵνα τὴν μὲν ἀσπάζονται, τὴν δὲ μισεῖν ὀρθῶς ἐθίζονται»)³ o a Lucrezio (*De rerum natura* I 936-942). In particolare, il lucreziano *mellis dulce liquor* (938) sembra essere il modello del *dulcissimum ydromellum* di Dante, *De vulgari eloquentia* I 11⁴, a cui l’incipit della *Poetica* trissiniana fa verosimilmente eco.

Dopo essersi soffermato ulteriormente sulla necessità, da parte della poesia, di rendere più piacevoli possibile «tutti i bellissimi ammaestramenti de ’l vivere humanò»⁵, Trissino sembra mutare la relazione logica fra oggetto (poesia) e attributo (facoltà di unire utile e dilettevole), da semplice opzione a necessità ontologica: sono poeti tutti coloro che che «porgenò cōn diletto a le genti humane

¹ Cfr. SEGRE 1974, p. 373.

² Come rilevano anche PAZZAGLIA 1989, p. 37 e PARAÍSO 2010, p. 137.

³ «[...] allo stesso modo che ai malati e a quanti sono fisicamente debilitati coloro che li accudiscono cercano di somministrare il cibo adatto sotto forma di manicaretti e di bevande gradevoli e quello nocivo sotto un aspetto repellente, di modo che si abituino ad affezionarsi al primo e a detestare giustamente il secondo» (trad. Franco Ferrari e Silvia Poli).

⁴ Occorre tuttavia usare estrema cautela a riguardo, dal momento che mancano evidenze certe di un’effettiva conoscenza diretta di Lucrezio da parte di Dante (cfr. ED, s. v. *Lucrezio*).

⁵ *Poetica*, p. IIr. Si veda la dedica a papa Leone X premessa alla *Sophonisba*: «La tragedia muove compassione e tema, cōn le quali e cōn altri amaestramenti arrega diletto a l’ascoltatori et utilitate a ’l vivere humanò» (CREMANTE 1988, p. 30).

i precetti de la lōrō ottima vita»¹. Si palesa, a questo punto, la natura di *laus poeticae* dell'introduzione all'opera («meritamente dee essere la poeſia reputata da tutti bellissima coſa»²), mediante la conclusione del sillogismo che si salda con le premesse da cui l'autore aveva preso le mosse ('unire utile e dilettevole è una bellissima cosa', 'la poesia unisce utile e dilettevole' > 'la poesia è una bellissima cosa').

A suggello del suo discorso introduttivo, Trissino enuncia la finalità precipua del lavoro che sta per intraprendere: produrre, sull'esempio dei greci e dei latini, un'opera che abbia come oggetto i fondamenti teorici della poesia italiana, che costituisca un aggiornamento definitivo a ciò che due secoli addietro era stato fornito da Dante e Antonio da Tempo, aggiornamento insieme linguistico («iō ne scriverò ne la nostra lingua») e contenutistico («spērō di dirne più cōpiōſamente e più distintamente che niunō di lōrō»³). Il *De vulgari eloquentia* e la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* sono dunque i due paradigmi storici a cui Trissino guarda, a ragione, come momenti fondativi della teoria della composizione poetica volgare. In questi modelli egli riconosce tuttavia la natura parziale della concezione del fatto poetico: Trissino è consapevole del fatto che la poesia è descrivibile – e prescrivibile – solo a patto di esaurire opportunamente tutte le partizioni interne, formali e contenutistiche, che la determinano. L'aspetto linguistico (Dante) e metrico (Antonio e lo stesso Dante) non possono, da soli, dare luogo a una poetica compiuta, di cui Trissino intende fornire un esempio prototipico.

Qui si esaurisce il discorso introduttivo e ha inizio la poetica vera e propria. Trissino prende le mosse dalla definizione di poesia e si appella subito all'autorità di Aristotele. La quasi totale assenza, ravvisata dalla critica, delle dottrine dello stagirita nell'orizzonte culturale delle prime quattro divisioni della *Poetica* rispetto alle ultime due può essere messa in dubbio qualora si pensi che l'intera struttura argomentativa del trattato è interamente modellata a partire dalle formulazioni aristoteliche sulla definizione della poesia, a sua volta articolata in natura, oggetto e strumenti attraverso cui tale natura si realizza sull'oggetto. La sproporzione nello sfruttamento diretto della fonte lungo i singoli compartimenti in cui si articola il fatto poetico dipende molto verosimilmente dalla parzialità delle teorie effettivamente espresse dalla fonte stessa in quel determinato compartimento e/o dalla loro inapplicabilità al nuovo contesto letterario di riferimento. In altre parole, Trissino poteva trovare nella *Poetica* di Aristotele indicazioni ancora sufficientemente valide da essere riportate per esteso (mediante traduzione o parafrasi) solo intorno alla natura e all'oggetto della poesia, ovvero a ciò che va ascritto alla sua componente contenutistica, la sola a essere passibile di trasferimento integrale, in

¹ *Poetica*, p. IIr.

² *Poetica*, p. IIr.

³ *Poetica*, p. IIv.

diacronia, nelle strutture della letteratura. Diverso il discorso per la componente formale, realizzata, secondo la dottrina aristotelica, dagli strumenti della poesia. Qui Trissino aveva bisogno di appellarsi ad altre fonti o di elaborare un discorso autonomo e originale, pur sempre incasellato nella gabbia argomentativa aristotelica. Si spiega così la disomogeneità fra le prime quattro divisioni (che trattano, come si è visto, degli strumenti) e le altre due (incentrate su natura e oggetto).

La definizione di poesia fornita da Trissino è la seguente:

Dicò, adunque, che la ποῆσις (come prima disse Aristotele) è una imitazione de le azioni de l'homò (*Poetica*, p. IIv).

Innanzitutto, viene esplicitata la natura della poesia: essa è imitazione, conformemente al tradizionale assunto aristotelico. Questa asserzione è ribadita nella quinta divisione:

La poetica, adunque, come nel principio dell'opera dissi, è tutta imitatione, la qual cosa fu prima da Platone ingegnosamente considerata¹, e poi da Aristotele dottamente affermata (*Poetica* 1562, p. 5r).

Sul concetto di imitazione Trissino insiste anche altrove, in particolare nelle dediche premesse alla *Sophonisba*, ai *Simillimi* e all'*Italia liberata da' Gotthi*². Sempre nella quinta divisione della *Poetica*, si sofferma sulla natura innata dell'atto imitativo negli esseri umani, traducendo alla lettera Aristotele (*Poet.* 1448b). L'imitazione, secondo la formulazione di Trissino, ha per oggetto «le azioni de l'homò». Non diversamente nella prefazione all'*Italia liberata*: «la ποῆσις è imitatione de le azioni humane» (p. IVr). Per Aristotele l'oggetto dell'imitazione sono i πράττοντες (1448a 1), ovvero le persone che agiscono, che a loro volta si distinguono in migliori e peggiori in senso etico (σπουδαῖοι 'seri' > βελτίονες 'migliori'; φαῦλοι 'dappoco' > χείρονες 'peggiori'). Traducendo il presente passaggio nella quinta divisione, Trissino vi premette un'asserzione che ha la funzione di rendere più esplicito ciò che, secondo la sua lettura, in Aristotele viene espresso in maniera eccessivamente circonlocutoria:

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνους, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους³.

¹ Sulla teoria della mimesi in Platone (*Repubblica* II e III) cfr. Mario Vegetti in PLATONE 1998, pp. 362-370.

² Cfr. CATTIN 1980, p. 166.

³ Arist. *Poet.* 1448a 1-5.

Quelle cose poi le quali noi devemo [...] imitare sono le attioni et i costumi degli huomini. Ma dovendosi imitare solamente quelli che fanno, i quali di necessità sono o virtuosi o vitiosi, perciocché solamente a questi tali quasi sempre seguono i costumi; essendo adunque tutti gli huomini per viti o per virtù tra sé nelli loro costumi differenti, è necessaria cosa farli overo migliori, overo come sono quelli della nostra età, overo peggiori (Poetica 1562, p. 6v).

Il sintagma «le attioni et i costumi degli huomini» compendia e riformula gli assunti aristotelici coagulandoli attorno ai due nuclei semantici principali, πράξεις e ἥθη, disposti orizzontalmente lungo l'asse dell'oggetto dell'imitazione (forse anche sulla scorta di *Poet.* 1447a 26-28, dove πράξεις e ἥθη sono posti sullo stesso piano insieme ai πάθη)¹. D'altra parte l'isolamento delle πράξεις, così come è attuato nella prima divisione e nella prefazione all'*Italia liberata*, mostra maggiore aderenza all'idea veicolata dalla fonte, se è vero che gli ἥθη si configurano come declinazioni dei πράττοντες secondo una relazione di ἀκολουθία (conformità), e dunque vi sono compresi². Sul problema dell'oggetto dell'imitazione così come lo si ritrova in Aristotele si interroga Giulio Del Bene, uno dei fondatori dell'Accademia degli Alterati, in un discorso intitolato *Che egli è necessario a l'esser poeta imitare azioni* (1574):

Finalmente, quanto io più ho riguardato con diligenza i poeti di tutte le spezie, tanto più ritrovo esser necessario all'esser poeta lo imitare azioni [...]. Se alcuno mi dicesse che essendo simile il poeta al pittore, e questo imita non solo le azioni ma gli affetti et i costumi – et il medesimo pare ancora che Aristotele accenni che si possano imitare – se guarderà rettamente e con lo occhio dello intelletto, vedrà che i costumi è cosa impossibile da imitarsi senza le azioni; perché che cosa sono i costumi altro che buoni e cattivi? E questi per la virtù o per il vizio si discernono, e virtuosi e viziosi sono chiamati coloro non che avendoli si stanno senza operare, ma quelli che secondo il vizio e la virtù operano. Non si conosce, adunque, il costume altrui se non nelle operazioni; però bisogna a imitare i costumi imitare l'azioni le quale i costumi dimostrano³.

¹ «Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)» («di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni». Trad. Diego Lanza). Si veda anche la dedica premessa ai *Simillimi*: «[...] essa poesia non è altro che uno imitare [...] le azioni e costumi degli uomini, i quali costumi comunemente si vedono essere differenti tra sé in malizia et in bontà; perciò che alcuni di essi sono viziosi e cattivi, et altri buoni e virtuosi» (TRISSINO 1729, I, p. 327).

² Sul concetto di 'costume' in Trissino, cfr. LIEBER 2000, p. 140: «Trissino connette la definizione aristotelica di poetica come "imitazione de le azioni de l'homo" [...] al concetto di *costume*, un termine che [...] riprende dalla tradizione classica. Trissino lo usa in tre significati diversi: come principio poetologico, con il quale devono essere imitate le azioni ("operazioni") e le riflessioni ("ragionamenti") degli uomini e come principio teorico-linguistico in riferimento sia all'uso linguistico ("uso") sia ai livelli stilistici per i diversi generi poetici ("varietà di lingue" [...]). Allo stesso tempo "costume" ha per Trissino anche una dimensione pragmatica; serve ai poeti futuri come misura di riferimento».

³ WEINBERG 1970-74, III, pp. 200-202.

Da questo passaggio si comprende come le perplessità intorno all'oggetto specifico della mimesi fossero cagionate dalla controversa interpretazione di *Poet.* 1447a 26-28, in particolare del valore della congiunzione copulativa καὶ che introduce la parentetica ('e' o 'anche': nel primo caso l'asserzione farebbe riferimento alla sola arte dei danzatori).

All'oggetto dell'imitazione seguono gli strumenti:

εὐ faccendῶσι questa cōtale imitaziōne cōn parole, rime et harmōnia, sὶ cōme la imitaziōne de 'l dipintōre si fa cōn disegnῶ εὐ cōn cōlōri, fia buonῶ, inanzi che ad essa imitaziōne si vegna, trattare di quellῶ cōn che essa imitaziōne si fa, ciōè de le parole εὐ de le rime, laſciandῶ la harmōnia overῶ il cantῶ da parte; perciōché quelle ponnῶ fare la imitaziōne senza essῶ, εὐ di queste due il pœta cōsidera εὐ laſcia il cantῶ cōsiderare a 'l cantōre (*Poetica*, p. IIv).

Si tratta dei ben noti strumenti aristotelici: ῥυθμός, λόγος e ἁρμονία¹, dove per ῥυθμός si intende un movimento periodico di tempi scanditi a intervalli regolati², per λόγος la parola intesa come segno puro e per ἁρμονία una sequenza di suoni di varia altezza tonale³. Fra i traduttori moderni, coloro che rendono λόγος con 'voce' e ἁρμονία con 'musica'⁴ di fatto si servono di una soluzione pragmaticamente comoda ma poco puntuale, in quanto i concetti sottesi ai due termini aristotelici si identificano con la voce e la musica solo nella misura in cui ne rappresentano i principali elementi costitutivi, ma la voce associa naturalmente alla componente verbale quella ritmica tanto quanto quella melodica, così come la musica è fatta anche di ritmo (e, perché no, anche di parole).

Trissino, la cui pratica traduttiva, non sempre impeccabile, predilige i calchi e le trasposizioni letterali⁵, qui sceglie rispettivamente *rime*, *parole* e *armonia*, quest'ultima glossata con *canto*. La dimensione a cui vengono ricondotti i tre strumenti dell'imitazione è dunque quella vocale: la poesia è formata da parole ordinate secondo una sequenza ritmica e, eventualmente, proferite secondo una modulazione tonale adeguata alla musica di accompagnamento. Nella quinta divisione λόγος è tradotto ora con *parlare*, ora con *sermone*⁶, secondo un'oscillazione lessicale riscontrabile anche nel volgarizzamento del trattato dantesco, dove *locutio* è reso sia con *parlare* che con *loquela* (a *sermo* è invece sempre associato più automaticamente il traducevole diretto *sermone*). L'identità instaurata tra armonia e canto è solo apparentemente messa in discussione nella *Poetica* postuma: nella quinta

¹ Cfr. Arist. *Poet.* 1447a 22. La triade è già in Plat. *Rep.* 398d.

² Per l'evoluzione semantica di ῥυθμός nella greco arcaica e classica cfr. BENVENISTE 1971, DOUTRELEPONT 1999 e *infra*, cap. 5.1.

³ Per un'analisi dei tre strumenti della μίμησις in Aristotele cfr. SOMVILLE 1975, pp. 12-16.

⁴ A titolo d'esempio, si veda, per la prima soluzione, la traduzione di Daniele Guastini (ARISTOTELE 2010, p. 49) e, per la seconda, quelle di Diego Lanza e Pierluigi Donini (rispettivamente ARISTOTELE 2011, p. 119 e ARISTOTELE 2008, p. 5).

⁵ Cfr. MAGNANI 2014, pp. 132-134.

⁶ Cfr. *Poetica* 1562, pp. 6r sg.

divisione, infatti, si legge che «il ballare si fa col ritmo solo et il cantare con ritmo et armonia»¹, ma l'intuizione sfuma subito dopo per lasciare il posto all'identificazione di cui si è detto, quando Trissino afferma che solo alcuni generi poetici, come canzoni, ballate, madrigali e drammi provvisti di coro usano l'armonia, mentre altri, «come sono li eroici, le cantiche di Dante, i *Triomfi* del Petrarca, e simili» «fanno la imitazione solamente con parole e con ritmi [...], benché questi cotali possono anco avere il canto, ma l'hanno a caso e non per la intenzione del poeta»². Trissino non si mantiene dunque aderente al valore semantico dei tre concetti aristotelici, comprendendone solo cursoriamente l'astrattezza e, dunque, la trasversalità rispetto alle manifestazioni concrete in cui tali concetti si realizzano, ovvero la poesia pensata per la lettura, il canto, la danza e così via. Probabilmente Trissino ha presente il passo della *Repubblica* di Platone dove si afferma esplicitamente che il canto è composto di tre elementi, appunto parole, ritmo e armonia³, ma tende a farlo coincidere semplicisticamente con la sola armonia in quanto essa ne è la componente principale: fra tutte le pratiche imitative, il canto (come la musica) è l'unico a fare un uso codificato dell'armonia, mentre la semplice prolazione, il cui strumento più peculiare è rappresentato dal λόγος, si intende dotata di armonia solo da un punto di vista estremamente analitico, quello, in sostanza, proprio della fonetica acustica.

Fra i teorici in volgare del Cinquecento che si cimentano con il passo aristotelico sono pochi quelli che ne interpretano altrettanto puntualmente il senso. Minturno si colloca sulla stessa scia di Trissino,

¹ *Poetica* 1562, p. 6r.

² *Ibid.* Nella prima divisione Trissino non si sofferma sul fatto che parole, rime e armonia possano essere usate anche separatamente, mentre qui la dipendenza diretta da Aristotele gli impone maggiore aderenza ed esaustività rispetto alla fonte. Giorgio Valla, che nel libro *De poetica* indugia a lungo sulle possibili combinazioni fra i tre strumenti, sostiene che 'l'auletica e la citarodica, e altre arti di natura simile come quella di suonare le siringhe, imitano il ritmo stesso della danza anche senza armonia, ed imitano attraverso ritmi visivi, gesti, emozioni e azioni' (VALLA 1501, c. FF Iv: «Aulitica vero, et citharetica, et si qua sunt id genus, ut fistulas proflandi ars ipsum imitantur rhythmum etiam absque harmonia saltantium, imitanturque per figuratos rhythmos, et mores, et affectus, et actiones»). Una dettagliata casistica è fornita, fra gli altri, anche da Giovan Pietro Capriano nel *Della vera poetica* (cfr. WEINBERG 1970-74, II, pp. 325 sg.) e Benedetto Varchi nelle *Lezioni* (cfr. VARCHI 1590, pp. 584, 604 sg.).

³ Cfr. Plat. *Rep.* 398d: «τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκεϊμένον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ». Il passo è ricordato da Francesco Patrizi nella *Poetica* (PATRIZI 1969-71, I, pp. 339, 373; II, p. 165). Nella *Deca disputata* Patrizi confonde alquanto i fattori in gioco: sempre in riferimento a Platone, afferma che «la musica già si vide di tre cose era composta: di canto, di armonia e di ritmo. I quali tutti e tre sopra il verso, come proprio fondamento si regolavano, e come sopra perno si rivolgevano» (PATRIZI 1969-71, II, p. 112). Alessandro Lionardi, nel secondo dei *Dialoghi dell'invenzione poetica* (1554), pone sullo stesso piano imitazione, ritmo e armonia, evidentemente sulla scorta di Arist. *Poet.* 1448b 20 sg., in cui si dice semplicemente che questi tre oggetti sono connaturati all'uomo, senza che questo comporti però la sanzione di una loro appartenenza allo stesso ordine di idee: «E perché il tutto consiste [...] nell'imitazione [...], bisogna che il poeta con ogni studio, con ogni diligenza et arte s'affatichi di rappresentare i parlamenti, l'azioni, i costumi e gli affetti, e dipingerli tutti quanto più può con parole, sì come farebbe un dipintore co' colori. E perciò io non veggio come egli possa trovar detti o sentenze accomodate, che possano far ricca e perfetta l'imitazione, e ritrarre gli effetti naturali et accidentali delle cose, se non sarà filosofo naturale. Per la qual cosa si dice tre cose venir dalla natura, l'imitazione, che è l'immagine e simiglianza di qualunque cosa et azione, il numero e l'armonia» (WEINBERG 1970-74, II, pp. 257 sg.). Trissino, traducendo questo passaggio aristotelico nella quinta divisione della *Poetica*, tiene nettamente distinti l'imitare da una parte e le rime e il canto dall'altra, riservando alle due categorie due discorsi distinti (cfr. *Poetica* 1562, pp. 5r sg.).

traducendo con *parole, tempi e armonia*¹, e specificando che «tempi» sono «quelle misure, e quelli intervalli [...] ne' canti, ne' suoni de gli stromenti, nelle voci, ne' balli, negli acconci et atti movimenti del corpo», e che «l'harmonia» è «posta ne' concetti o delle voci, o de' musici istromenti»². Nel momento in cui fornisce una definizione più rigorosa dei due concetti, Minturno afferma che l'armonia è «misurata compositione» e il tempo (qui chiamato *numero*) è «misurata ragione della compositione», e che «se riguardiamo all'effetto, sono una cosa istessa»³. Di qui viene legittimata l'identificazione, nell'ambito specifico del verso, fra armonia e tono (acuto e grave) e fra ritmo e lunghezza sillabica (breve e lungo): armonia e ritmo sono due caratteristiche intrinseche alla sillaba considerata in una sequenza strutturata (il verso). Questa acquisizione teorica non è originale, ma risale a Platone, e precisamente alle *Leggi*:

Τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ συναμφοτέρων κληθεῖν⁴.

Minturno si spinge dunque più in là di Trissino, il quale partiva da analoghe premesse (ritmo e armonia sono categorie astratte e trasversali) ma finiva per identificare spontaneamente l'armonia con il canto orientando il suo trattato su questa declinazione (l'armonia è esclusa dalla trattazione in quanto il canto non pertiene direttamente alla poesia, e il tono è ricondotto sotto il dominio del ritmo). Anche Giovan Pietro Capriano, nel trattato *Della vera poetica* (1555), prendendo in considerazione la parola quale elemento fondativo della poesia, vede nel *numero*, nel *suono* e nella *significazione* i tre strumenti attraverso i quali essa si incarna in una manifestazione sensibile: «Imperò che in

¹ Cfr. MINTURNO 1563, pp. 2 sg. Fra le soluzioni analoghe si veda quella di Lionardo Salviati (*Della poetica lezion prima*, 1564): *parlamento, rimmo e armonia* (cfr. WEINBERG 1970-74, II, p. 608). Varchi, nelle *Lezzioni*, traducendo puntualmente il passo aristotelico rende con *sermone, numero e armonia* (VARCHI 1590, p. 578. Cfr. anche p. 603). Tasso, nel primo dei *Discorsi dell'arte poetica* (1587), ha *parlare, ritmo e armonia*, ma subito dopo aggiunge: «Ritmo intendo la misura de' movimenti e de' gesti che ne gli istrioni si vede» (TASSO 1964, p. 11). Non possono essere ricondotti al medesimo orizzonte semantico i tre concetti di 'suono', 'numero' e 'variazione' indicati da Bembo come gli strumenti attraverso i quali si realizzano la *gravità* e la *piacevolezza*, le «due parti [...] che fanno bella ogni scrittura» (POZZI 1978, p. 130), sebbene si dia una parziale sovrapposizione fra suono e armonia e fra numero e ritmo. Il suono per Bembo è «quel concento e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre a cciò dal componimento eziandio delle rime» (*ibid.*, p. 131). La fonte per questi tre concetti bembiani è il *De compositione verborum* di Dionigi D'Alicarnasso, in cui si parla di μέλος, ῥυθμὸς e μεταβολή (cfr. DONADI 1990, p. 64). Sull'idea di lunghezza sillabica nelle *Prose* cfr. cap. 5.2.2.

² *Ibid.*, p. 3. Cfr. p. 354.

³ *Ibid.*, p. 354. Nella *Poetica* di Minturno è presente un'ulteriore accezione di armonia: essa può essere intesa come «quel concento che s'ode nelle consonanze», ovvero l'effetto prodotto dalla rima, e si distingue dall'«harmonia degli accenti» (*ibid.*, p. 176).

⁴ Plat. *Leg.* 664e sg. «la scansion ordinata del movimento ha il nome di *ritmo* [...], quella della voce, quando il tono acuto si fonde col grave, si dice *armonia* e [...] l'abbinamento di ritmo e armonia si chiama *corea*» (trad. Franco Ferrari e Silvia Poli).

ciescuna parola o dizione composta di più di una sillaba [...] è necessario che siano queste cose tutt'e tre»¹.

Alcuni trattatisti portano alle estreme conseguenze l'identificazione fra astratto e concreto e, oltre a far coincidere armonia e canto (o musica), fanno lo stesso con ritmo e ballo. Ad esempio Giraldi Cinzio, nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* parla di *verso, canto e movimento del corpo*², mentre Agnolo Segni nelle *Lezioni intorno alla poesia* (1573) ha *orazione, musica e ballo*. La conseguenza, esplicita per quest'ultimo, è l'esclusione tanto del *ῥυθμός* quanto dell'*ἁρμονία* dall'orizzonte investigativo degli strumenti della poesia³.

Altri adottano una diversa soluzione per il *λόγος*: ad esempio Francesco Bonciani nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) traduce *verso* (accanto a *numero e armonia*)⁴, e analogamente Iacopo Mazzoni nella *Difesa della Comedia di Dante* (1587) ha *metro* (di nuovo insieme a *numero e armonia*)⁵. La ragione di questa scelta è da vedere nell'interferenza fra due passi della *Poetica* di Aristotele, quello a cui si è fatto riferimento (1447a 22), in cui si parla di *ῥυθμός, λόγος e ἁρμονία* e un altro poco distante (1447b 25) che presenta la triade *ῥυθμός, μέτρος e μέλος*. Alcuni commentatori vedevano in questa seconda trafila una soluzione sinonimica rispetto alla prima, in cui a *μέλος* corrisponderrebbe l'*ἁρμονία* e al *μέτρος* il *λόγος*. L'idea è espressa da Francesco Patrizi nella *Deca disputata della Poetica*:

Aristotile, havendo quivi posti i tre istromenti della imitazione con questi nomi: ritmo, sermone, e armonia, non molto indi innanzi li pose sotto questi altri: εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, «sono alcune le quali usano tutti i detti, e dico quale è ritmo, e melo, e metro»; quasi dicesse: io dico quel sermone che è metro e verso⁶.

¹ WEINBERG 1970-74, II, p. 320.

² Cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 175: «[...] la tragedia insieme col verso adopa il canto e il movimento del corpo, quello detto da Aristotile melodia, cioè canto di voci umane, questo ritmo, cioè movimento del corpo a misura del canto». Ma nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* Giraldi si avvicina a Platone: «[...] se il grave e l'acuto delle voci è quello che fa il suono, e il lungo e il breve è quello che dà la misura al tempo, la qual è il numero, come si può servare il numero e il suono, se si riversciano le voci e pigliando altra giacitura, pigliano altro numero e altro suono?» (GIRALDI CINZIO 1973, p. 140). I *Discorsi* di Giraldi Cinzio sono stati composti nel 1543 e pubblicati nel 1554 (cfr. JAVITCH 2011, p. 198).

³ Cfr. WEINBERG 1970-74, III, p. 27: «Ma la immitazione poetica qualche instrumento anche ella ricercherà, e sono gli instrumenti suoi tre apresso Aristotile e Platone d'accordo: cioè l'orazione, la musica e 'l ballo. Di questi tre instrumenti uno è perpetuo e necessario ne la poesia, l'orazione; gli altri due non sono necessari, se bene s'usano o si usavano quando la poesia fioriva ne le recitazioni de le favole celebrate dal popolo. Questi due instrumenti adunque lasciaremo da parte come non necessari al proposito nostro».

⁴ Cfr. WEINBERG 1970-74, III, p. 139: «Et all'imitare qualunque s'è l'una delle predette azioni, tre strumenti disse Aristotile potersi adoperare: numero, armonia e verso (perché così nel presente luogo [scil. *Poet.* 1447a 22] è da' migliori spositori interpretata quella voce *λόγος*».

⁵ Cfr. MAZZONI 2017, p. 84.

⁶ PATRIZI 1969-71, II, p. 92. Cfr. anche p. 165.

Si veda anche l'argomentazione di Iacopo Mazzoni, che come Patrizi riallaccia la questione terminologica all'annosa disputa sulla dignità poetica della prosa e sul significato del sintagma aristotelico λόγος ψιλός:

Diciamo che niuna sorte di Poesia si può fare lecitamente in prosa [...], e soggiungiamo, che questa fu opinione d'Aristotele, il quale dichiarando, quali fossero le specie proprie dello stromento poetico disse in questo modo: εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει, καὶ μέτρῳ. Cioè: *sono anchora alcune specie di Poesia, ch'usano tutti questi stromenti già dichiarati. Dico il rithmo, l'harmonia, e 'l metro.* Ecco come Aristotele, raccogliendo tutti gli stromenti de' Poeti già da lui dichiarati, non fa menzione alcuna della prosa. Adunque bisogna dire, che ne gli stromenti della Poetica da lui primieramente proposti, egli non vi avesse compresa la prosa, e che per conseguente la voce, *Logos*, usata prima da lui per stromento contradistinto dall'harmonia, e dal rithmo, si deva intendere in significato di metro¹.

La traduzione di λόγος in *metro* o *verso* poteva essere confortata anche dalla tripartizione operata dalla teoria musicale greca, in particolare da Aristide Quintiliano, in armonica, ritmica e metrica². In realtà fra le due serie aristoteliche non si dà affatto sovrapposizione: se la prima fa riferimento, come si è visto, a entità astratte, la seconda comprende in parte i *generi* dell'imitazione, le modalità espressive caratterizzate dall'utilizzo in misure diverse degli strumenti astratti, ovvero, qui, il canto (che fa uso di tutti e tre gli strumenti) e il verso (che si serve di ritmo e parola)³. La conferma è data da un altro passo della *Poetica* di Aristotele, dove si dice che «τὰ [...] μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν»⁴, e cioè che i metri, misure periodiche identificabili con la successione delle lunghezze apposte alle sillabe⁵, 'fanno parte del ῥυθμός', ovvero rientrano sotto il suo dominio⁶.

La comparazione con il metodo imitativo del pittore («σὶς ὡς τὴν μιμητικὴν τῆς ζωγραφικῆς οὕτως ὡς τὴν μιμητικὴν τῆς ποίεως») fa eco sempre ad Aristotele: disegno e colori, strumenti della mimesi

¹ MAZZONI 2017, pp. 87 sg.

² Cfr. Aristid. Quint. *De mus.* I.

³ Cfr. ARISTOTELE 1934, p. 61; ARISTOTELE 1980, p. 155.

⁴ Arist. *Poet.* 1448b 21 sg.

⁵ Non con la successione delle sillabe stesse: la traduzione di μέτρα in *versi* comporta l'inclusione della componente verbale sotto il dominio del μέτρον, il che non è esatto. Cfr. Plat. *Lys.* 205a 7 sgg.: «οὐ τι τῶν μέτρων δεόμεναι ἀκοῦσαι οὐδὲ μέλος [...] ἀλλὰ τῆς διανοίας» ('non ho bisogno di ascoltare i metri né le melodie [...], ma il contenuto'). È qui operante la tripartizione della comunicazione poetica in ῥυθμός, ἁρμονία e λόγος ad un livello più concreto: metro, melodia e contenuto. I traduttori moderni rendono, a mio avviso erroneamente, μέτρον con *verso*. Anche la traduzione di μέλος con *canto* (Stefano Martinelli Tempesta) è imprecisa, in quanto il canto, come si è visto, analogamente al verso si pone ad un livello ancora superiore, comprendendo in sé anche la componente verbale.

⁶ Per la differenza fra ῥυθμός e μέτρον cfr. anche Quint. *Inst.* IX IV 45-51, che adotta una prospettiva diversa su cui qui non è il caso di soffermarci (46: «primum numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis»).

pittorica, traducono rispettivamente σχήματα e χρώματα¹. Il parallelo viene conservato in molte Poetiche di stampo aristotelico, tanto da diventare un vero e proprio luogo comune².

¹ Arist. *Poet.* 1447a 18 sg.

² Si vedano, ad esempio, i *Dialoghi dell'invenzione poetica* di Alessandro Lionardi, in WEINBERG 1970-74, II, pp. 257 sg., cit. *supra*, e il trattato *Della vera poetica* di Giovan Pietro Capriano, in WEINBERG 1970-74, II, p. 319: «[...] tutte le arti imitatrici hanno li soi propri mezzi e li soi propri instrumenti con li quali imitano, sì come la pittura con li colori e col disegno e la statuaria col marmo o altra materia e col disegno parimente, così la poetica, e massime li trei generi detti di sopra, han li instrumenti e li mezzi soi con li quali imitano le azioni umane».

3. La *Poetica* e la questione della lingua

Passando a trattare del primo degli strumenti dell'imitazione poetica, il λόγος, Trissino premette che, «vòlendō [...] fare buona elezione di parole, è necessariō prima fare elezione di buona lingua»¹. L'*electio verborum*, che occupa gran parte della prima divisione, è dunque subordinata all'*electio linguae*, al discorso, cioè, che rappresenta il cavallo di battaglia del Trissino teorico e che lo pone in una posizione privilegiata all'interno di quel dibattito che infiamma la comunità dei letterati e intellettuali della prima metà del Cinquecento e che prende il nome di 'prima questione della lingua'.

Tradizionalmente, l'avvio ufficiale della querelle viene fatto risalire proprio alla pubblicazione di uno scritto trissiniano, l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte a la lingua italiana* (1524). In realtà la polemica doveva infiammare gli ambienti intellettuali italiani già da diversi decenni, e proprio questa mancata sincronia fra l'effettivo inizio del dibattito e le prime testimonianze scritte è stata additata come causa dell'apparente inconsistenza e oziosità di molti passaggi argomentativi²: l'*Epistola*, fungendo da detonatore per un'enorme polveriera, avrebbe così innescato una serie di violente esplosioni a catena. In altre parole, tutte le produzioni teoriche successive, a partire dalle risposte ostili che provocò la pubblicazione dello scritto (Martelli, Tolomei, Firenzuola ecc.), risentono pesantemente di un'ansia polemica, di una difficoltà diffusa di organizzare i vari snodi argomentativi in un quadro organico e coerente.

Trissino fu protagonista di tutte le fasi della questione della lingua, a partire da quella preliminare, sotterranea, durante la quale si dedicò ambiziosamente – e con spirito provocatorio – alla divulgazione (anche e soprattutto per mezzo del suo volgarizzamento, pubblicato nel 1529) del *De vulgari eloquentia* di Dante, opera fino ad allora avvolta nell'oblio, fino al momento bollente dei confronti polemici, in cui il letterato vicentino si preoccupò di difendersi dalle aspre critiche mossegli intorno all'*Epistola*, in particolare con il celebre dialogo del 1529, il *Castellano*, scritto fondamentale per comprendere il suo pensiero teorico relativo ai fatti di lingua.

I passaggi dell'*Epistola* su cui si concentrò maggiormente la censura degli avversari di Trissino avevano a che fare perlopiù con la questione, per certi aspetti collaterale a quella principale sulla natura della lingua³, del nome da assegnare al volgare letterario. In effetti, il dotto vicentino adotta a più riprese i termini *lingua* (o *pronunzia*) *italiana* e *cortigiana*, oltre a *toscana*. I partigiani della tesi toscana e fiorentina ravvisarono una certa inopportuna interscambiabilità fra tali etichette

¹ *Poetica*, p. IIv.

² Cfr. in particolare MAZZACURATI 1966, p. 149 e POZZI 1988, pp. 11 sg. e 97.

³ Cfr. MAZZACURATI 1966, p. 149 e VITALE 1978, p. 64, in cui si parla di «considerazioni tediose e scolastiche sul nome da assegnare alla lingua». Per la questione si veda TOMASIN 2011, pp. 95-106.

linguistiche¹, e accusarono Trissino di aver usurpato il nome di lingua toscana, e assegnato così una nuova patria – l'Italia intera – a tale lingua².

In realtà Trissino parla unicamente di *pronunzia italiana* nel momento in cui ha bisogno di illustrare l'utilità generale della sua riforma ortografica³, mentre utilizza gli aggettivi *toscano*, *cortigiano* e *commune* solo quando si tratta di dare giudizi estetici sulla lingua⁴ o di dichiarare il suo uso personale⁵. Sembra dunque non si possa dubitare che Trissino abbia inteso approntare un alfabeto che rappresentasse la lingua italiana come 'genere', ovvero, in concreto, come sommatoria di tutte le singole lingue utilizzate nel territorio italoromanzo.

Proprio i concetti di 'genere' e 'specie' sono alla base dell'argomentazione che costituisce il cuore pulsante del *Castellano*, operetta in forma di dialogo che doveva servire a sciogliere l'equivoco sorto intorno al significato del sintagma *lingua italiana*; Trissino adopera a tal fine lo schema classificatorio, già messo in atto da Dante nel *De vulgari eloquentia*, della *reductio ad unum* da specie a genere, applicato alla realtà linguistica, arrivando ad individuare sette livelli distinti⁶: 'lingua italiana' > 'lingue regionali' > 'lingue cittadine' > 'lingue circondariali' > 'lingue rionali' > 'lingue familiari' > 'idioletto'⁷. Rispetto al *De vulgari*, la trafila elaborata nel *Castellano* si presenta più completa: se, ad un estremo, Dante non concepisce di fatto il concetto corrispondente a quello di

¹ In particolare Ludovico Martelli, la cui *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina* venne da Trissino riportata letteralmente, per stralci, nel *Castellano* (si noti come il 'titolo nel titolo' venga deliberatamente modificato dal letterato fiorentino, cosa che Trissino non mancò di stigmatizzare nel *Castellano*, cfr. 53). Martelli mostra chiaramente di intendere come sinonimi *lingua italiana* e *cortigiana*, sostenendo sarcasticamente di non riuscire a trovare la sede naturale della seconda (la «Cortigia», cfr. *Risposta* 48): la sua idea fondamentale era che le lingue derivano esclusivamente dall'uso vivo (cfr. VITALE 1978, p. 80; MONTUORI 2012, p. 445). Anche i moderni commentatori non hanno mancato di rilevare tale «fluidità terminologica» (Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. XXVI; cfr. anche TROVATO 1994, p. 109).

² Si veda il paragrafo 22 del *Castellano* (TRISSINO 1986, p. 25). Tale disagio da parte dei lettori dell'*Epistola* si giustifica col fatto che «ancora nel 1524 il sintagma *lingua italiana*, adoperato dal Trissino, possedeva uno spiccatissimo valore neologico» (TESI 2016, p. 141 n. 14). TLIO registra due sole occorrenze dell'aggettivo *italiano* con riferimento alla lingua parlata in Italia: una nel prologo di un volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina (1322/32) e l'altra nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (ca. 1345-67), che adopera il sintagma *loquela italiana*, con il quale viene designato «l'accento toscano, visto che Fazio non intende certo riferirsi qui a una lingua comune la cui forma, e la cui stessa nozione, non potevano che essere ancora piuttosto vaghe [...]». L'espressione «loquela italiana» impiegata da Fazio è dunque una sorta di riformulazione del concetto dantesco, cioè dell'idea di una sintesi onnicomprensiva e sovraordinata delle diverse varietà italiane, alla quale ciascuna di esse può essere ricondotta» (TOMASIN 2011, p. 46). Fra Quattro e Cinquecento, «vari autori ricorrevano [...] alla locuzione 'lingua italiana' iniziando un processo di cristallizzazione di questa formula» (*ibid.*, p. 85). Tomasin (cfr. p. 86) annota che la prima occorrenza nota del sintagma si trova nel poeta cortonese Comedio Venuti, nato nel 1424.

³ Cfr. *Epistola* 1, 3, 6, 16.

⁴ Cfr. *Epistola* 6: «la pronunzia toscana, e la cortigiana, le quali senza dubbio sono le più belle d'Italia».

⁵ Cfr. *Epistola* 21: «uferemo il nostro [*scil.* modo], il quale ci farà al manco questa utilità, che dimostrerà la pronunzia ch'io seguio, perciò che in molti vocaboli mi parto dal ufo fiorentino, e li pronunzio secondo l'ufo cortigiano»; 22: «ne la quale [*scil.* la *Sophonisba*] tanto ho imitato il toscano, quanto ch'io mi pensava dal resto d'Italia poter essere facilmente inteso; ma, dove il toscano mi pareva far difficoltà, l'abandonava e mi riduceva al cortigiano e commune».

⁶ Cfr. *Castellano* 117 e 119.

⁷ Le etichette sono di Alberto Castelvechi (cfr. TRISSINO 1986, p. XLII).

‘lingua italiana’, ma assume come genere ultimo il *vulgare semilatium*, all’altro egli non arriva ad includere l’‘idioletto’, o lingua propria di un singolo individuo, ma si ferma alla ‘lingua familiare’¹.

L’idea di lingua italiana come genere, dunque come insieme di volgari diversi affiora anche da una lettera a Mario Equicola del 12 settembre 1521². Offrendo un parere linguistico sulla veste morfologica del *Libro de natura de amore*, che sarebbe uscito quattro anni dopo, Trissino consiglia a Equicola di limitare i latinismi, e osserva che «sonovi [...] qualche parole che non hanno la formatione italiana, com’è *fossete*, la qual in lingua toscana si dice *fossi* et in veneziana *foste*». Qui l’aggettivo *italiano* è chiaramente utilizzato nella sua accezione tassonomica di genere, come dimostra l’articolazione nelle sue specie ‘lingua toscana’ e ‘veneziana’. Trissino parla di lingua italiana, verosimilmente con lo stesso significato, anche in una lettera al dedicatario della *Poetica*, Antoine Perrenot di Granvela, in data 27 maggio 1550, in cui anticipa al vescovo di Arras la donazione della dedica stessa: «per minimo segno de l’obbligo grandissimo ch’io gli ho, penso portarli [...] una intitulatione che gli ho fatta della mia *Poetica*; la quale spero che sarà a li studiosi di questa nostra lingua italiana di grandissima utilità, et forse a V. S. R. gioconda e grata»³.

Nella *Poetica* si affaccia un’ulteriore declinazione dell’italianismo trissiniano. Non si tratta di un’evoluzione del pensiero dell’intellettuale vicentino, ma di uno dei vari tasselli funzionali alla costruzione del paradigma italianista, che emergono in maniera piuttosto occasionale nel tessuto degli scritti teorici a seconda che il discorso ne consenta lo sfruttamento. Nell’*Epistola* la lingua italiana è l’idioma del dominio italo-romanzo considerato come l’insieme delle sue varie declinazioni fonetiche (fra cui toscano e cortigiano), mentre il *Castellano* veicola un’idea astratta di lingua, elaborata a partire dal procedimento logico di matrice tomistica della *reductio ad unum*. Oltre a quest’ultimo aspetto, nella *Poetica* affiora l’idea di lingua come contesto comunicativo, dominio sociale la cui sussistenza è garantita dalla reciproca comprensibilità⁴. Il supporto ideologico rimane sempre il *De vulgari eloquentia*: alla fine, la lingua da scegliere per la poesia è quella «che si ufa ne le Corti di Italia»⁵, che coincide in sostanza – o meglio, avrebbe dovuto coincidere, nel panorama ideale vagheggiato da Dante – con quella «ne la quale hannō scrittō Dante e ’l Petrarca e Cino e Guido»⁶. Il pensiero va sempre a Bembo⁷, propugnatore di un paradigma altrettanto elitario ma più compiutamente e consapevolmente letterario e arcaizzante: quello di Trissino lo è solo nella misura

¹ Cfr. *DVE* I IX 4; XIX 3.

² La lettera è riportata in MORSOLIN 1894, p. 411. Cfr. anche GENSINI 2004b, p. 79.

³ La lettera è riportata in MORSOLIN 1894, p. 443.

⁴ Cfr. cap. 3.1.

⁵ *Poetica*, p. IIIv.

⁶ *Poetica*, p. IVr.

⁷ Cfr. POZZI 1978, p. 53; PACCAGNELLA 1984, pp. 136 sg.

in cui la superlingua artificiale dei rapporti diplomatici di corte veniva a coincidere con lo stesso codice linguistico di matrice letteraria a cui pensava Bembo¹.

Se il modello linguistico di riferimento è per Trissino la lingua della corte, modellata sul toscano letterario nobile del Trecento, la chiave per accedere a tale modello è vista pressoché esclusivamente nel suo bagaglio lessicale². Gli aspetti morfologici della lingua non sono significativi nel sistema teorico trissiniano: se ne ha impressione leggendo l'unico suo scritto dedicato alla morfologia, la *Grammatichetta*, un mero esercizio erudito di compilazione che segue fedelmente le partizioni grammaticali di Prisciano³. A questo proposito bisogna ricordare che anche il capitolo linguistico della *Poetica* di Aristotele, il XXI, ha carattere prevalentemente lessicale: l'esclusione della fonologia si giustifica con la sua implicazione nel settore di pertinenza della metrica, a sua volta tagliata fuori dalla trattazione in quanto aspetto non essenziale della mimesi, mentre la sintassi, legata com'è all'organizzazione logica del discorso, è vista come un aspetto fondamentale della prosa piuttosto che della poesia⁴.

Il peso non secondario rivestito dalla fonetica nel sistema linguistico trissiniano è da addebitare ai potenti stimoli a cui il letterato era sottoposto durante le esperienze diplomatiche, e il suo inserimento nel contesto letterario della *Poetica* non si spiega con la restaurazione della metrica nel novero degli argomenti fondamentali (la fonetica non è più strettamente funzionale al metro nella poesia volgare), ma con una sostanziale indifferenza nei confronti della bipartizione diamesica del sistema linguistico (scritto vs parlato, lingua letteraria vs lingua d'uso), in parte cagionata dalla sovrapposizione di matrice dantesca fra lingua della poesia e lingua della corte⁵.

Sulla debole coscienza della distinzione fra scritto e parlato nei teorici del Rinascimento molto è stato detto dagli studiosi⁶. Per Trissino si tratta di riflettere sul peso rivestito dal concetto di 'uso'

¹ Sulla concezione trissiniana di lingua italiana si veda, fra gli altri, MAZZACURATI 1966, TRISSINO 1986 (*Introduzione*), POZZI 1989, pp. 159 sg., MARAZZINI 1993, pp. 254 sg., GENSINI 2004b, pp. 78-88.

² Cfr. AURIGEMMA 1965, p. 33; FLORIANI 1980a, p. 160; POZZI 1989, p. 158; DANIELE 1994, p. 119; GENSINI 2004b, pp. 84 sg.

³ Cfr. Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. LIV.

⁴ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 156 sg.

⁵ Trissino non «cerca di garantire», come vorrebbe Maria Lieber, «alla lingua parlata una sempre più precisa trascrizione scritta» (LIEBER 1996, p. 53; cfr. anche LIEBER 2000, p. 126), né tantomeno «di fondare il parlato sulla lingua scritta comune a tutta l'Italia» (BAUM 1989, p. 199), ma il suo progetto è quello di dare uno statuto preciso alla lingua letteraria servendosi anche di suggestioni empiriche, con la legittimazione del *De vulgari eloquentia*. Sul rapporto fra scritto e parlato in Trissino cfr. MAZZACURATI 1966, pp. 145, 153-155, 159 sg.; Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. XVI; GENSINI 2004a, pp. 104 sg. Non sono d'accordo con l'analisi di GIOVANARDI 1998, p. 176: «Il Trissino non appare troppo interessato alla contrapposizione della lingua d'uso a quella letteraria. Ciò deriva anche da un sostanziale disinteresse del vicentino per la realtà linguistica contemporanea, la realtà dell'uso vivo e vero delle corti» (sulla stessa linea MAZZACURATI 1966, pp. 153 sg.). La sensibilità nei confronti delle pratiche linguistiche veicolari, 'artificiali' della corte è un elemento fondamentale nello sviluppo della coscienza di una lingua comune da parte del letterato vicentino.

⁶ Cfr. MARASCHIO 1977; ANTONINI 1992; GENSINI 2004b, p. 85. Per Trissino non si può parlare di mancanza di coscienza della distinzione in sé, quanto piuttosto dell'importanza di tale distinzione. Un esempio di distinzione in tal senso è proprio nella *Poetica*, a proposito del fenomeno del troncamento (p. XVIIIv): «in Fiorenza, e quafi in tutta Toscana, si fanno pochissime rimozioni in voce et in scrittura».

nella sua proposta letteraria, decisivo anche nella selezione lessicale¹: le convenzioni fonetiche giocano un ruolo importante anche nella parola scritta in quanto rappresentano la spia più evidente, più immediatamente percepibile dell'opposizione fra sistemi linguistici concorrenti, dunque vanno sfruttate nell'elaborazione di un sistema linguistico di riferimento per la letteratura, anche se in quest'ultima di fatto non sono significative. Con il suo alfabeto ampliato, Trissino si fa promotore di un 'uso fonetico letterario', ovvero del concetto di accento da utilizzare nella lettura della pagina scritta, sia esso *toscano* o *cortigiano* e *commune*². È la scrittura a doversi orientare sull'uso, non viceversa³: siamo distanti dalla posizione di Bembo, per il quale «non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore»⁴.

3.1. La *Poetica* e il *De vulgari eloquentia*

Nel suo progetto di scrivere un trattato di poetica volgare, Trissino è ispirato soprattutto dal suo lavoro sul *De vulgari eloquentia*. Prima che la questione della lingua facesse il suo esordio sulla carta stampata – dunque prima della pubblicazione della decisiva *Epistola de le lettere* – Trissino era venuto in possesso di un manoscritto contenente il trattato dantesco, l'attuale Trivulziano 1088, risalente alla fine del XIV secolo⁵. Non ci è dato conoscere i dettagli dell'acquisizione⁶: sappiamo che essa risale ai primi anni del pontificato di Leone X (1513-14), e che Trissino divulgò in forma orale il contenuto del codice a Roma, a partire dal suo soggiorno presso la corte di Clemente VII nel 1524 (non già dieci anni prima, come supponeva Rajna)⁷.

Le discussioni sorte intorno al trattato appena riesumato dovettero essere sin da subito molto accese: le polemiche degli intellettuali a cui il Trissino si rivolgeva erano dirette contro le idee dantesche intorno al volgare (fra queste si colloca il *Dialogo intorno alla nostra lingua* attribuito a Machiavelli, peraltro di incerta collocazione cronologica), quando non drasticamente contro la

¹ Si veda, nella prima divisione della *Poetica*, il capitolo *De la generale elezione de le parole* (cfr. *infra*).

² Cfr. *Epistola* 22. Sul concetto di uso nel sistema teorico trissiniano cfr. MAZZACURATI 1966, pp. 153-156; Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, pp. 17 sg.; PFISTER 1991, p. 340; LIEBER 2000, p. 144.

³ Cfr. *Castellano* 60: «Tutte le lingue hannò il principiò, lò augmentò, il statò, la declinazione e la rovina lorò da l'ufò di chi parla, e non è pòssibile che i scrittòri possanò scrivere in una lingua senza haverla tratta da l'ufò di chi parla» (TRISSINO 1986, pp. 33 sg.).

⁴ POZZI 1978, p. 95.

⁵ Cfr. Pio Rajna in DANTE 1896, pp. XXXI-XLIII; Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1117; Enrico Fenzi in DANTE 2012, pp. XCV sg.

⁶ Cfr. Pio Rajna in DANTE 1896, p. XLIII.

⁷ Cfr. DIONISOTTI 1980, pp. 288-303; MARAZZINI 1993, p. 252; GENSINI 2004b, p. 78; Francesco Montuori in DANTE 2012, pp. 445 sg.

paternità stessa dello scritto¹ (fra i più fieri oppositori di essa Ludovico Martelli, che si esprime in proposito, in seguito alla pubblicazione dell'*Epistola*, con la ben nota *Risposta* cui Trissino indirizzò la propria controffensiva nel *Castellano*). Trissino ebbe con il *De vulgari eloquentia* un rapporto molto più intimo rispetto ai suoi contemporanei che si accingevano ad entrare in confidenza con esso (fra questi lo stesso Bembo, il quale ricevette una copia del T 1088 approntata su autorizzazione dello stesso Trissino, e che mostra di averne fatto largo studio nelle *Prose*)², e ciò è legato da un doppio rapporto di causa-effetto al progressivo rafforzamento delle sue tesi 'italianiste' sul volgare, che trovarono poi, soprattutto in seguito alle esperienze del vicentino alla corte pontificia in qualità di legato apostolico, ulteriore fondamento e giustificazione su base politica³.

È ormai opinione condivisa che quel 'fantasma' linguistico, come ebbe a definirlo Rajna, sotteso alla teoria cortigiana e italianista, abbia invece fondamenti concreti ed empirici. La chiave di volta per comprendere il pensiero e la sensibilità linguistica di Trissino è costituita dall'esperienza diretta di una lingua dai caratteri fortemente ibridi, sovralocali, quale quella in via di formazione che doveva essere utilizzata come necessario strumento di comunicazione fra diplomatici di varia provenienza. A questo si aggiunge la mediazione, cruciale, del rapporto con il *De vulgari eloquentia*, che nelle sue fasi iniziali precede cronologicamente l'esperienza della corte e ne costituisce un fondamento teorico a priori. D'altra parte, all'altezza della pubblicazione del volgarizzamento Trissino aveva già avuto modo di entrare a diretto contatto con gli esponenti illustri della corte pontificia grazie agli incarichi diplomatici assegnatigli, per cui è da pensare che tali esperienze facessero sentire il proprio peso anche sul complesso lavoro ermeneutico richiesto dall'atto traduttivo, tanto a livello di contenuti (la lingua come oggetto dell'opera) quanto a livello di forma (la lingua come codice dell'opera).

Proprio ai contatti con un contesto linguistico naturalmente ibrido come quello della corte va addebitata l'interpretazione da parte di Trissino della *discretio* dantesca come di 'mescolanza', 'mescidazione'⁴: l'italiano si forma, secondo la sensibilità del vicentino, per addizione di elementi

¹ Cfr. Francesco Montuori in DANTE 2012, p. 445.

² Cfr. Francesco Montuori in DANTE 2012, pp. 446 e 450.

³ Secondo Mario Pozzi, «Il modello 'italiano' propugnato» da Trissino «prescinde dalle concrete culture regionali, conformemente alle aspirazioni di un gentiluomo vicentino insofferente della Dominante e incline ad appoggiarsi ai poteri universalistici dell'Impero e del Papato [...]. Quella del Trissino era innanzi tutto (in senso lato, s'intende) una proposta politica, e ben lo sapevano i suoi avversari (primo fra tutti, il Machiavelli), donde l'ampiezza apparentemente ingiustificata della disputa» (POZZI 1988, p. 16). Ma prima ancora delle sue esperienze istituzionali, avrà giocato un ruolo non secondario la sua natura squisitamente aristocratica: Giancarlo Mazzacurati parla di «programma politico, cioè quell'assetto di tipo ghibellino (pronto, come avviene, a divenire neo-guelfo) che sedimentava dietro le proposte del Trissino. Si trattava di un ghibellinismo per lui quasi costituzionale, derivazione ereditaria di una tradizione locale e familiare tipica di buona parte della nobiltà veneta di terraferma, specie nella fascia prealpina» (MAZZACURATI 1967, p. 266. Cfr. anche p. 275).

⁴ Cfr. MAZZACURATI 1966, p. 173: «mentre la *discretio* dantesca risultava una tendenza alla estrema selezione ed alla eliminazione delle scorie dialettali o gergali, la *discretio* trissiniana finisce per identificarsi meglio con questo invito alla mescolanza delle forme, alla *koiné*, che non è tanto fusione delle forme più pure quanto delle più comuni e più ampiamente divulgabili».

comuni piuttosto che per sottrazione di elementi idiomatici. Un processo di costruzione a tavolino, non di raffinamento a partire da un insieme eterogeneo.

Dopo aver dichiarato che lo scopo precipuo della sua *Poetica* è quello di integrare ed emendare i trattati di Dante e Antonio da Tempo sull'arte di scrivere versi in volgare, Trissino porta subito l'opera di Dante in primo piano nel capitolo *De la elezione de la lingua*, che si apre con la definizione dell'oggetto della dissertazione:

[...] lingua è una cōnfōrmità di parole che si usanō ne i medefimi sensi; ché, cōnciò sia che tutti lj'homini habbianō i medefimi sensi, cioè affirmare, negare, allegrarsi, dōlersi, defiderare, schivare & simili, quelli però cōn diverse parole fannō manifesti; cōme lj'Italiani, vōlendō affirmare una cōsa, dicōnō sī & negare *no*; et i Grēci, vōlendō manifestare questō medefimō sensō, cioè affirmare, dicōnō *nē* & negare *u*; et i Franceſi dicōnō *oī* vōlendō affirmare & vōlendō negare *nani*; & cōsì lj'altri fannō di questi & de lj'altri lorō sensi. Laōnde tutti quelli che dimōstranō i medefimi sensi cōn le medefime parole si dicōnō essere di una lingua (*Poetica*, pp. IIv sg.).

Una lingua è tale se un gruppo di parlanti assegna a un determinato significato (*senso*) lo stesso segno (*parola*). Qui *senso* non ha nulla a che fare con il *sensuale* di Dante, che in *DVE* I III 2 codificava il carattere sensibile della lingua in quanto suono fisico: senso è piuttosto il contenuto razionale, la significazione intenzionale che muove l'atto del comunicare, quello che in Dante è rappresentato dalla componente *rationale* del *signum*. A Trissino non interessa sviluppare, sulle orme di Dante, un discorso filosofico intorno all'entità 'lingua', ma il suo scopo è quello di dimostrare l'esistenza dell'oggetto 'lingua' a livello, per così dire, nazionale sulla base della *conformità di parole*, ovvero di una supposta comunanza lessicale significativa all'interno di un dominio che trascende quello dei volgari universalmente riconosciuti¹. L'esistenza di un volgare panitaliano, come si è visto, non è supposta da Trissino a partire da un'astratta applicazione della *reductio ad unum* dantesca (né tantomeno dalla banale constatazione della distribuzione delle particelle affermative e negative, che adombra *DVE* I VIII 3-5), ma da una considerazione di una concretezza illuminante:

Ma essendō poche naziōni & pochi paeſi che ne i lorō medefimi sensi uſinō tutte le medefime parole, cōnciò sia che ne le istesse città si veggia alcuna volta essere qualche differenza ne 'l

¹ Cfr. GENSINI 2004b, p. 84: «L'idea centrale è che gli uomini universalmente condividono determinati *sensi*, variamente espressi e comunicati da lingue diverse: siamo dunque, pari pari, alla pagina iniziale del *De interpretatione* di Aristotele da cui dipende, con gli enormi problemi filologici e interpretativi sollevati dalla tradizionale lettura di Boezio, la forma standard del convenzionalismo linguistico. Corollari di questa concezione, la riduzione del significante delle lingue a un sistema di etichette, mutevole secondo l'uso o il caso, e quindi la percezione che un idioma sia in buona sostanza una collezione di vocaboli».

parlare, però quelli paeſi che non hannò ne le loro parole tanta e così notabile differenza che non si intendano fra loro, si kiamano di una lingua; come sono Italiani, Greci, Spagnuoli, Franzesi e simili, da li quali sono le loro lingue nominate; cioè lingua italiana, lingua greca, lingua spagnuola, lingua franzeſe e simili (*Poetica*, p. IIIr).

Trissino ammette apertamente che non tutte le nazioni sono dotate di un patrimonio linguistico omogeneo sull'asse diatopico, e pone come criterio per affermare l'esistenza di una lingua la comprensibilità reciproca all'interno di un determinato dominio linguistico¹. Qui entra chiaramente in gioco l'esperienza diretta del teorico, che di tale comprensibilità si sarebbe potuto giovare nel contesto dei rapporti diplomatici di corte, in cui doveva darsi la necessità di 'venirsi incontro' adottando un codice il più possibile depurato e normalizzato a livello fonetico, morfologico e lessicale, verosimilmente su base toscana. Ma l'argomento logico non è accantonato, anzi interviene a corroborare (finendo tuttavia per indebolirlo) l'argomento empirico: Trissino torna sui sillogismi del *Castellano* intorno alle idee di genere e specie per ribadire la legittimità del concetto di lingua italiana², e infine porta un ulteriore argomento di nuovo attinto dal *De vulgari*:

Oltre di questo Dante, il quale fu toscano, danna la lingua pura toscana e dice che alcuni volseno scrivere in essa, come fu Guittone d'Arezzo, Brunetto Fiorentino, Bonagiunta da Luca et altri, i quali hebbero per quella causa cattivo stile; il che pare che volja parimente accennare ne 'l Purgatorio, quando fa dire a Bonagiunta:

Issa veggio il nodo
Che 'l notaio, Guittone e me ritenne
Di qua da 'l dolce stil nuovo ch'ì' odo.

E soggiunge che, quantunque i Toscani quasi tutti siano ne 'l loro brutto parlare ottusi, non di meno alcuni di essi, come fu Guido da Firenze, Cino da Pistoja et esso Dante, hanno conosciuto la lingua eccellente e sono partiti da la loro propria toscana et hanno scritto in questa altra (*Poetica*, p. IIIv).

La strumentalizzazione della celebre terzina di *Purgatorio* XXIV in senso linguistico è funzionale a ribadire la cifra della distanza fra Dante, rappresentante di un idioma superiore in quanto *locutio*

¹ Dunque una lingua è tale anche se la coincidenza fra 'sensi' e 'parole' non è totale, ma sufficiente a garantire l'efficacia della comunicazione, che è proprio quanto emerge dalla definizione di lingua che si legge nel *Castellano*, in tutto simile a quella della *Poetica* tranne che per un piccolo ma significativo particolare: «Io dico che lingua è un parlare humano che uſa le medesime parole ne 'l manifestare i medesimi sensi [...]». E però quelle genti che ne 'l manifestare i medesimi sensi uſano quasi tutte le medesime parole si dimandano di una lingua, come è 'lingua greca', 'lingua hebreá', 'lingua italiana' e simili» (TRISSINO 1986, pp. 44 sg.).

² *Poetica*, pp. IIIr sg. Cfr. *infra*.

selecta, dunque sovralocale, e i puristi toscani come Guittone¹, «ne 'l lor bruttō parlare ottufi», che traduce il «turpiloquio [...] obtusi» di *DVE* I XIII 4². Subito dopo, Trissino riassume gli ultimi tre capitoli del primo libro del *De vulgari*, riprendendo l'argomento della *reductio* da I XIX 1, per poi concludere:

Questa cōtale discussiōne di lingue mi pare essere stata fatta da Dante cōn grandissimō giudiciō; perciōché, sì cōme i Greci da le lorō quattrō lingue, cioè da la attica, da la ionica, da la dōrica e da la eolica, fōrmorōnō un'altra lingua, che si dimanda lingua cōmune, cōsì anchōra nōi da la lingua tōscana, da la rōmana, da la siciliana, da la veneziana e da l'altre d'Italia ne fōrmiamō una cōmune, la quale si dimanda lingua italiana. Adunque le sōpradette ragiōni basterannō a la sōluziōne de 'l dubbio mossō disōpra; cioè che la lingua, ne la quale hannō scrittō Dante e 'l Petrarca e Cinō e Guidō, si dēe nōminare italiana e nōn tōscana; e questa dicō essere quella lingua la quale nōi parimente dōvemō elegere a li nostri pōemi (*Poetica*, p. IVr).

Anche in questo caso il parallelo fra la situazione linguistica italo-romanza e il processo che portò alla formazione della κοινή greca in età ellenistica³ è puramente strumentale, e insieme all'analogia fra la mescolanza dialettale omerica e la nobile mescolanza del volgare di Dante e Petrarca, che troviamo nel *Castellano*⁴, rappresenta un argomento ampiamente sfruttato sin dalla metà del Quattrocento⁵. Qui esso presta il fianco a una concezione artificiale dell'entità linguistica la cui

¹ Cfr. Francesco Montuori in DANTE 2012, p. 452: «è necessario [...] approfondire la percezione e la valutazione che egli [scil. Trissino] ebbe di Guittone, al di là delle notizie già disponibili, che mostrano una notevole attenzione per il poeta aretino, studiato a Ferrara nel 1512 e poi di nuovo nel 1520». Cfr. anche CANNATA SALAMONE 2005, pp. 921 sg.

² Dante utilizza una forma particolare di composti per esprimere giudizi – di norma negativi – sopra una determinata lingua, aventi per testa la parola *eloquium* (che peraltro non è mai utilizzato in forma sciolta nel *De vulgari*). Si tratta di *tristiloquium* (I XI 2) e, appunto, *turpiloquium* (I XIII 4). Ad altra sfera appartiene il *primiloquium* di I IV 1, riferiti rispettivamente al volgare romano e toscano (di livello medio e basso, s'intende). L'uso della forma del composto aggettivo-nome si inquadra perfettamente nell'atteggiamento sprezzante che Dante mostra nei confronti di questi volgari indegni di tal nome (I XI 2 «non vulgare, sed potius tristiloquium»), e contribuisce a rimarcare efficacemente il carattere informale di queste parlate, quasi risultassero all'orecchio come una sorta di sgradevole accozzaglia di suoni mal composti, piuttosto che una vera e propria parlata, per quanto connotata in senso negativo. Non una 'brutta lingua', dunque, ma un 'turpiloquio', appunto. Trissino sembra non cogliere la portata espressiva delle neoformazioni dantesche, in quanto preferisce sciogliere il composto, traducendone i membri separati in maniera neutra, letterale: *tristo parlare* e *brutto parlare* rappresentano soluzioni certamente legittime, e tuttavia carenti nel rendere la *vis* sarcastica e pungente che caratterizza senza dubbio l'atteggiamento di Dante nei confronti di quei parlanti che si arrogano presuntuosamente – e a torto – la primazia estetica del proprio volgare.

³ Cfr. POZZI 1978, p. 93 n. 1: «L'illusoria affinità fra la situazione greca e quella italiana fece sì che assai spesso i sostenitori della tesi cortigiana comparassero la lingua italiana o comune alla κοινή διάλεκτος, il greco comune, che in età ellenistica si sostituì ai dialetti. Tale argomento, esposto in forma discreta dal Castiglione nel *Cortegiano* (I, 35), è fondamentale nel Trissino, che con l'esempio greco interpretava l'analisi dantesca dei dialetti e il concetto di volgare illustre [...]. Ma ai sostenitori della *koinè* italiana sfuggiva – ma non sfuggiva al Bembo – che ciascun dialetto greco era legato con una forma letteraria da una tradizione tenacissima, così che gli scrittori usavano il dialetto proprio del genere, non quello natio [...]. Fu da una lenta trasformazione dell'attico, che accolse elementi dialettali diversi, che si giunse alla *koinè*».

⁴ Cfr. TRISSINO 1986, pp. 66 sg.

⁵ Cfr. GENSINI 2004b, pp. 88-91, in part. p. 89: «Ciò non stupisce: come ha spiegato benissimo Dionisotti, il fatto che alla varietà linguistica della penisola italiana corrispondesse quella della nazione che aveva dato i natali alla prima grande

esistenza Trissino si sta sforzando di dimostrare: la lingua italiana è veramente quel codice veicolare d'occasione, «che si ufa ne le Cōrti di Italia» e di cui «ragionanō cōmunemente lj'homini illustri et i buoni cōrtigiani»¹. Se ai tempi di Dante, in cui la *curialitas* era solo virtuale a causa della mancanza di una *curia* italiana, il *vulgare latium* poteva allignare unicamente nello spazio tutto letterario della composizione poetica, l'esperienza della corte dischiude al Trissino diplomatico un nuovo orizzonte di fruizione in cui vengono a crearsi le condizioni per la realizzazione degli auspici danteschi, una fucina linguistica che può finalmente fornire una base concreta alla scelta del miglior codice possibile per la poesia.

Trissino muove una riserva a Dante nella scelta del termine *vulgare*², «per essere la lingua ne la quale essi [*scil.* i buoni autori] hannō scrittō alquantō differente da quella de 'l vulgō»³. L'aristocraticità del vicentino non risparmia nemmeno la convenzionalità del nome: non basta l'opposizione genetica al latino per giustificare un'etichetta che non si addice alla natura di un'utenza indiscutibilmente elitaria.

Al termine del capitolo sulla 'generale elezione delle parole', prima di passare alla 'particolare' Trissino inserisce una digressione sul «modō che ufa Dante ne 'l librō *De la volgare eloquenzia* ad elegere le parole che si dennō ufare ne le canzonī»⁴, ovvero su *DVE* II VII.

La traduzione del trattato di Dante entra dunque nel mosaico testuale della *Poetica*, offrendo un saggio della pratica traduttiva trissiniana al cimento con il latino, lingua assai meno congeniale al letterato vicentino rispetto al greco, su cui la sua competenza è di gran lunga maggiore. Trissino sceglie di presentare un passaggio, lievemente adattato, del suo volgarizzamento, la cui peculiarità principale, a livello linguistico, è proprio il bassissimo tasso di licenza traduttiva, che si risolve in sostanza in un'estrema fedeltà lessicale all'originale, in altre parole nell'esibizione di una lunga galleria di trasposizioni letterali, dunque di latinismi, spesso inopportuni⁵. Questa tendenza testimonia

cultura del mondo classico, creava una sorta di sponda per argomentare e difendere l'autonomia della recente tradizione volgare italiana nei rispetti del latino».

¹ *Poetica*, p. IIIv.

² Trissino scrive che «ne 'l suo librō *De la volgare eloquenzia*» Dante nomina sempre la lingua usata dagli *optimi auctores* «*vulgare latinum*, cioè volgare italiano». Questa variante morfologica del determinativo di *vulgare* è presente nel Trivulziano 1088 in proporzione uguale a *latium* (quattro occorrenze a testa, comprendendo il composto *semilatium*). Non è vero, dunque, che «Trissino [...] leggeva sempre *vulgare latinum*» (DANIELE 1994, p. 118).

³ *Poetica*, p. IIIr.

⁴ *Poetica*, p. Vr.

⁵ Qualche esempio (le traduzioni fra parentesi sono di Mirko Tavoni): I I 1 *lucidare la discrezione* per *discretionem lucidare* (illuminare il discernimento); I I 2 *aprire il soggetto* per *aperire subiectum* (spiegare [*scil.* il soggetto]); I I 2 *distinguere le voci* per *distinguere voces* (articolare le parole); I I 3 e II IV 10 *habito* per *habitus* (risp. padroneggiare e studio); I IV 4, VIII 5, XVII 5 *in pronto* (o *impronto*) per *in promptu* (evidente); I IX 1 *porre a pericolo* per *periclitari* (mettere alla prova); I XII 2 *examiniamo lo ingegno* per *examinemus ingenium* (interrogiamoci); I XII 5 *altriplici* [...], *settori di avarizia* per *altriplices* [...], *avaritie sectatores* (ingannatori [...], *seguaci della cupidigia*); I XIII 4 *ottusi* per *obtus* (arrochiti); I XV 3 *prefati* per *prefati* (suddetta); I XVIII 5 *grazioso* per *gratiosus* (divino); II VI 6 (e *passim*) *contexto* per *contextus* (intessuto, intrecciato ecc.); II VI 8 *extolleno* per *extollentes* (esaltano); II IX 4 (e *passim*) *habitudine* per *habitus* (disposizione); II XIII 5 *ha intimato* per *intimavit* (imprese).

da una parte la cautela del traduttore di fronte a un lessico quasi sempre tecnico, fortemente specializzato, o comunque semanticamente pieno, dunque da esporre il meno possibile al rischio di fraintendimenti e decentramenti interpretativi; dall'altra dimostra il rispetto del teorico della lingua nei confronti di un modello linguistico tanto autorevole e pregiato come il latino: si ricordi che il cuore della disputa fra teorizzatori della lingua cortigiana (o italiana) e partigiani del fiorentino (o toscano) era di natura essenzialmente lessicale, e se «i primi consigliavano di attenersi alle forme latineggianti, i secondi difendevano le forme della tradizione popolare toscana»¹. Trissino stesso scrive in proposito nei *Dubbî grammaticali*: «quando le parole sonno in dui o più diversi ufi secondo le diverse lingue di Italia, quell' ufo a me pare che sia da elegere e da stimare più illustre e cortigiano il quale più al latino s'accosta»².

Eppure, nella *Poetica*, appena prima di illustrare la *discretio verborum* dantesca, aveva avvertito che usare i latinismi in poesia «si dee fare scarsamente e con gran rispetto»³. La contraddizione è evidente, e si spiega, come spesso in casi di questo tipo, con la difficoltà da parte di Trissino di allontanarsi in maniera critica dalla sua fonte: qui, infatti, egli non fa altro che citare Orazio, che nell'*Ars poetica*, parlando dei neologismi («nova fictaque [...] verba») aveva consigliato di coniarli dal greco, purché questo avvenga *parce*⁵, 'con moderazione'.

Seguiamo la digressione trissiniana, a confronto con il passo del *De vulgari*:

Hor quest'ò basterà quant'ò a la generale elezione de le parole. Quant'ò poi a la particolare, dirò qualche altra cosa; ma prima distenderò il modo che ufa Dante ne 'l libro *De la volgare eloquenzia* ad elegere le parole che si denno usare ne le canzoni, ove dice che de le parole alcune sonno puerili, altre femminili et altre virili; e che le puerili, come è *mamma*, *babbo* e simili, e le femminili, come è *dolciada*, *placevole* e simili, non si denno usare; le virili poi divide in silvestre e cittadinesche, de le quali le silvestre non vuole che si usino, come è *greggia* e simili. Restano adunque le cittadinesche, de le quali alcune dice essere pettinate, altre lubriche, altre irsute et altre rabbuffate; e le lubriche e le rabbuffate anchora vuole non doversi usare, come è *femina*, *corpore*; e solamente accetta le pettinate e le irsute, le quali dice essere nobilissime; e vuole che le pettinate siano quelle che sonno trisyllabe, o vicinissime al trisyllabo, e che non hanno aspirazioni, ne hanno z, ne x duplici, ne hanno liquide geminate, ne hanno posizioni dopo la muta, le quali, dice, parlano quasi con certa soavità, come è *amore*, *dona*, *difio*, *virtute*, *donare*, *letizia*, *securitate*, *difeja*; le irsute, poi, dice essere tutte le altre, excepto le predette; de le quali alcune dice essere necessarie, altre ornative; e le necessarie essere quelle che non si possono cambiare,

¹ MIGLIORINI 1960, p. 405.

² TRISSINO 1986, p. 120.

³ *Poetica*, p. Vr.

⁴ Hor. *Ad Pis.* 52.

⁵ *Ibid.*, 53.

cōme sōnō certe monōsyllabe, cioè, *me, te, se*, et *a, e, i, o, u* interjeziōni, et altre mōlte; ōrnative, poi, dice essere tutte quelle di mōlte syllabe le quali, mescōlate cōn le pettinate, fannō bella et harmōnizante struttura, quantunque habbianō asperità di aspiraziōne, di dupplici, di liquide geminate e di lungheza, cōme è *hōnōre, speranza, terra, gravitate, alleviato, beneaventurato* e simili (*Poetica*, pp. Vr sg.).

Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus. Inter que quidem pexa atque irsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant [...]; si vulgare illustre consideres [...], sola vocabula nobilissima in cribro tuo residere curabis. In quorum numero nec puerilia, propter sui simplicitatem, ut *mamma* et *babbo*, *mate* et *pate*; nec muliebria, propter sui mollietatem, ut *dolciada* et *placevole*; nec silvestria, propter austeritatem, ut *greggia* et *cetra*; nec urbana lubrica et reburra, ut *femina* et *corpo*, ullo modo poteris conlocare. Sola etenim pexa irsutaque urbana tibi restare videbis, que nobilissima sunt et membra vulgaris illustris. Et pexa vocamus illa, que trisyllaba, vel vicinissima trisyllabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt: ut *amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute, securitate, defesa*. Irsuta quoque dicimus omnia preter hec, que vel necessaria, vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsare non possumus; ut quedam monosyllaba, ut *sì, no, me, te, se, a, e, i, o, u*, interiectiones, et alia multa. Ornativa vero dicimus omnia polisyllaba que mixta cum pexis pulcrum faciunt armoniam compaginis, quamvis asperitatem habeant adspirationis, et accentus, et duplicium, et liquidarum, et prolixitatis; ut *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato* [...], *benaventuratissimo* [...]¹.

In *DVE* II VII 4 Dante fornisce l'elenco delle tipologie lessicali, classificate su base fonomorfologica, da non utilizzare nel volgare illustre, in quanto non adatte a causa di una serie di caratteristiche a esse peculiari che risultano troppo marcate, dunque incompatibili con l'ideale di *laudabilis suavitas*² a cui Dante mira nella teorizzazione di un *vulgare altissimum*, avente per membra *nobilissima verba*. Tali tipologie lessicali sono contrassegnate da un determinativo, che ne codifica la natura morfologica da un punto di vista sociolinguistico (*puerilia, muliebria, silvestria, urbana*), e da un nome di qualità, che ne descrive la veste fonomorfologica globale responsabile dell'assegnazione dei *verba* a questa o quella categoria (*simplicitas, mollities, austeritas*)³. A queste

¹ *DVE* II VII 2-6.

² Cfr. *DVE* I XV 5.

³ Su queste categorie lessicali dantesche si veda PAZZAGLIA 1967, pp. 107-118 e 134-139.

etichette, Trissino assegna dei traducenti perlopiù in linea con la sua consueta prassi conservativa, tuttavia si segnalano alcuni casi particolari su cui vale la pena soffermarsi.

La tipologia lessicale dei *vocabula muliebria* è tagliata fuori dal volgare illustre a causa della *mollities* da cui sono affetti (II VII 4: «In quorum numero [...] nec muliebria propter sui mollitiem, ut *dolciada* et *placevole* [...], ullo modo poteris conlocare»). Analogamente, in I XIV 2 il carattere di *muliebritas* del volgare romagnolo è fatto risalire alla *mollities* che ne inficia lessico e pronuncia; l'accostamento fra i due termini non è casuale: il loro rapporto paretimologico va fatto risalire alla latinità classica, ed è ampiamente attestato presso tutti i principali lessicografi medievali; oltre alle ovvie ragioni fonetiche, all'instaurarsi di tale connessione avrà concorso la tradizionale equazione 'uomo' : 'forza' = 'donna' : 'mollezza'¹.

La traduzione di Trissino, nel volgarizzamento come nella *Poetica*, è *feminile*: la tendenza del vicentino a mantenere invariata la sostanza lessicale del latino viene meno proprio dove la rispondenza tra forma e contenuto la richiederebbe². Trissino mostra di non cogliere il gioco di richiami fra *verba* e *res*, di ascendenza tipicamente latina e medievale: venendo meno il contatto etimologico fra *muliebris* e *mollities*³, la complessità dell'universo linguistico e testuale che si fa immagine del mondo viene banalizzata e ridimensionata, la lingua stessa declassata a semplice veicolo di senso.

Silvestris, qui come nell'analogo passo del volgarizzamento, è tradotto con *silvestre*. Se però si dà un'occhiata alla versione trissiniana di II VII 4, ci si accorge che lì lo stesso aggettivo è reso con *contadinesco*, lo stesso traduce che Trissino aveva utilizzato per *rusticanus* di I XVII 3. I *rusticani accentus* a cui Dante fa riferimento in quel passo andranno interpretati come modalità di pronuncia poco eleganti, assimilabili a vizi articolatori tipici delle rozze e incolte comunità di campagna (*rus*) e contrapposte alla purezza fonetica propria dei *mediastini cives*⁴. È forse poco prudente postulare con decisione, sulla scorta di Mengaldo, un'«accezione concretamente sociologica»⁵ per il *rusticanus* di questo passo, e assimilarlo di conseguenza a *silvestris* di II VII 2 e 4⁶: quest'ultimo sembra piuttosto intrattenere legami con *rusticanus* di I XI 6, in virtù della comune funzione definitoria di cui si fanno

¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo in DANTE 1996, p. 114. Cfr. Cic. *De orat.* III 41: «Sunt enim certa vitia, quae nemo est quin effugere cupiat: mollis vox aut muliebris aut quasi extra modum absona atque absurda». Fra gli etimologisti, cfr. Isid. *Orig.* XI II 18-19: «Mulier (...) a mollitie, tamquam mollier, detracta littera vel mutata, appellata est mulier. Utrique enim fortitudine et inbecillitate corporum separantur. Sed ideo virtus maxima viri, mulieris minor, ut patiens viri esset». Cfr. anche Uguccione, *Derivationes* M 129, 13-16.

² Certo oggi non è più possibile assecondare del tutto la complessità del testo originale, data la minor disponibilità della lingua in uscita ad accogliere latinismi ormai in disuso: sono dunque da considerare inevitabili traduzioni come *femmineo* (Marigo) e *effeminato* (Mengaldo, Tavoni, Fenzi).

³ Cfr. MONTUORI 2012, p. 577.

⁴ Alla fine della sesta divisione della *Poetica*, Trissino designa *lingue contadinesche* e *rustiche* quelle «nelle quali scrisse Ruzante o Strassino o Battista Soardo o simili» (p. 45v), indicandole come adatte al genere dell'egloga, dove si richiede il massimo grado dell'approssimazione mimetica.

⁵ Cfr. DANTE 1996, p. 133.

⁶ Cfr. *ibid.* e ED, s. v. *rusticanus*.

portatori; il *rusticanus accentus* è piuttosto la cifra qualitativa, la descrizione morfologica delle *montaninae et rusticanae loquela*, come *urbanus* lo è del *vulgare latium*, che, pur discostandosi dai volgari cittadini, si modella sulla loro matrice; se, infatti, *urbanus* rappresentasse una definizione sociologica, non potrebbe sopportare graduazione (*tam*), e lo stesso discorso deve valere per *rusticanus*, in quanto suo opposto, dunque situato sullo stesso livello concettuale¹.

La variatio nella resa di *silvestris* risulta tanto ingiustificata quanto semanticamente inadeguata: se infatti, da una parte, ci si trova di fronte a due traduzioni diverse per quella che nel testo originale rappresenta un'etichetta apposta a una precisa categoria morfologica e lessicale, dall'altra suscita ancor maggiore perplessità la scelta di utilizzare lo stesso traduce di *rusticanus*.

Andando avanti, troviamo *cittadinesco* in luogo del dantesco *urbanus*. Il concetto di *urbanitas*, opposto a *rusticitas*, nel *De vulgari* è funzionale ad opporre alla rozzezza linguistica, diremmo oggi, provinciale l'eleganza e la raffinatezza del *vulgare latium*, degno della curia². Se anticamente l'*urbanitas* era universalmente associata a Roma³, è verosimile che Dante pensasse principalmente al maggiore centro di propagazione della cultura e di elaborazione dello Stil novo, ovvero Bologna, nonché alla *curia* di Federico II e di Manfredi, culla del volgare illustre⁴. Trissino si serve qui di un analogo morfologico di *contadinesco*, laddove in I XVII 3 aveva tradotto con *civile*. La distinzione è questa volta pertinente: se infatti nel primo libro il termine aveva un valore marcatamente qualificativo, nel secondo esso riveste piuttosto un'accezione determinativa in opposizione alle altre categorie lessicali individuate da Dante. Tuttavia, non è dato ricondurre la variazione a cognizione di causa del traduttore di fronte all'effettivo scarto semantico vigente fra i due luoghi, piuttosto che a mera casualità. In ogni caso entrambi i traduttori, pressoché equivalenti e sinonimici⁵, risultano adeguati, anche nella relativa distribuzione: l'aggettivo *cittadinesco* è senz'altro adatto a rivestire il ruolo di un'etichetta determinativa in virtù della sua scarsa propensione a subire graduazione, peculiarità che lo differenzia da *civile*.

Le parole *cittadinesche* (*urbana*) si dividono in *pettinate* (*pexa*), *lubriche* (*lubrica*), *irsute* (*yrsuta*) e *rabbuffate* (*reburra*). Questi termini sono attinti da Dante dal lessico tecnico della tessitura⁶, ed indicano letteralmente tipologie di tessuto, classificate in base alla sensazione che se ne ricava al

¹ L'opposizione fra *rusticitas* e *urbanitas* come modelli di vita (e di linguaggio) è di matrice classica: cfr. Quint. *Inst.* VI III 17: «Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari video sermonem praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptum ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas». Cfr. anche ED, s. v. *urbanus*.

² Cfr. Ugucione, *Derivationes* U 53, 3: «*urbanus* -a -um, civis et proprie romanus, vel curialis (...), unde hec *urbanitas*, idest curialitas».

³ Cfr. TLL, s. vv. *urbanitas* e *urbanus*.

⁴ Cfr. Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 130.

⁵ Cfr. TLIO, s. vv.

⁶ Cfr. Aristide Marigo in DANTE 1957, p. 226; Pier Vincenzo Mengaldo in DANTE 1996, p. 190; Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1458; Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 192.

tatto¹; conformemente allo schema oppositivo vigente anche altrove nel *De vulgari* (cfr. I XIV-XV), gli elementi che compongono la griglia classificatoria si dispongono in base a due parametri, che possono essere definiti qualità e quantità; questi due parametri formano due diverse coppie binarie: la prima è costituita da due elementi morfologicamente opposti (in questo caso, *pexa* - *yrsuta* e *lubrica* - *reburra*), mentre la seconda da due diversi gradi di una medesima categoria morfologica, ovvero da un 'grado zero' positivo e un 'grado aumentato' negativo (*pexa* - *lubrica* e *yrsuta* - *reburra*); nel passo in esame le categorie morfologiche in gioco gravitano attorno ai concetti di 'liscio' – 'ruvido', e *lubricus* rappresenta la degenerazione quantitativa² della categoria di 'liscio', dunque 'scivoloso'³.

I *vocabula pexa* sono caratterizzati dall'effetto di *suavitas* che producono, in virtù delle loro caratteristiche fonomorfologiche portatrici di dolcezza (sarà qui da vedere un analogo della *lenitas* di I XV 3). Secondo la metafora tessile, questi vocaboli sono 'pettinati' in quanto raffinati, omogenei, quasi resi lisci e ordinati da un pettine, privi di scorie, di *asperitates*. L'idea di mondatura, di pulizia, è suggerita dall'elenco, quasi interamente al negativo, delle caratteristiche fonetiche e morfologiche fornite da Dante (II VII 5: «sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam»). L'elenco è riproposto, in forma scorciata e al positivo, al paragrafo 6, a proposito dei *vocabula yrsuta*). Dunque *pexus* codificherà non solo l'idea di 'liscio'⁴ (portata al grado estremo da *lubricus*, 'scivoloso'), ma anche di 'puro', 'raffinato', idea peraltro già operante in questo capitolo, con la metafora del *cribrum*, la selezione al setaccio dei vocaboli degni del volgare illustre tramite progressiva eliminazione delle scorie⁵. Ma le scorie, per Dante, non andranno gettate: esse, appannaggio dei *vocabula yrsuta*, sono necessarie per completare e integrare la *suavitas* dei *pexa*, incastrandosi armoniosamente con essa (a pettine, si sarebbe tentati di dire) per formare un equilibrio superiore.

L'elenco di prerogative che rendono *pexus* un vocabolo disegna il profilo di una categoria lessicale equilibrata dal punto di vista sillabico («trisillaba vel vicinissima trisillabitati») e piana, 'liscia', dal punto di vista fonomorfologico: la *suavitas* è garantita dall'assenza di aspirazione e di nessi

¹ Analoghe suggestioni sinestetiche procurate dalla veste fonica delle parole in Bembo, che parla di parole *sciolte, languide, dense, riserrate, pingui, aride, morbide, ruvide, mutole, strepitanti, tarde, ratte, impeditae e sdruciolose* (cfr. POZZI 1978, p. 124). Francesco Patrizi nel trattato *Della poetica* parla di lettere *humide* e *irsute* (cfr. PATRIZI 1969-71, I, p. 314).

² *Lubrica* e *reburra* sono «illa que in superfluum sonant» (DVE II VII 2).

³ Cfr. Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 192: «*lubricus*, che vale per 'scivoloso' (...), qui significherà, in rapporto ai capelli, quasi 'unti', e riferito alle parole, 'leccato', 'stucchevole'». Esiste comunque un precedente dell'utilizzo di *lubricus* in ambito linguistico-retorico, in Donato, *Ars grammatica* III 4 (KEIL 1961, IV, p. 396): «Sinaliphe est per interceptionem concurrentium vocalium lubrica quaedam lenisque conlisio». Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo in DANTE 1996, p. 195; ED, s. v. *lubricus*.

⁴ Cfr. Isid. *Orig.* XI 74: «Pectus vocatum, quod sit pexum inter eminentes mamillarum partes; unde et pectinem dici, quod pexos capillos faciat»; XX XIII 4: «Pectines dici eo quod pexos capillos faciant atque compositos». Cfr. anche Uguccione, *Derivationes* P 49.

⁵ Cfr. II VII 3. La stessa idea si concretizza, nel primo libro (I XI 2), nella metafora della «eradicatio sive discerptio».

consonantici complessi e ingombranti¹. Per l'utilizzo del termine in ambito retorico, Mengaldo cita Goffredo di Vinsauf, che lo riferisce alle parole, intendendo 'bello', 'ornato'², non diversamente da Ugucione³, accezione comunque estranea all'uso dantesco, per il quale la positività è data unicamente dalla sintesi fra *pexus* e *yrsutus* (II VII 6: «pulcrum faciunt armoniam compaginis»).

Trissino rimane fedele alla metafora tessile e rende con *pettinato*, traduzione non particolarmente ricercata ma felice: l'azione del pettinare suggerisce sia l'idea di liscio, ordinato, che di pulito, depurato.

Per quanto riguarda *lubricus*, dalla cui lettera Trissino non si discosta, le etimologie medievali fanno riferimento, a proposito del termine, alla scivolosità dei pesci, che tendono a sgusciare via quando sono tenuti in mano, e di luoghi particolari, come viuzze umide e fangose, dove si rischia di cadere⁴; ma *lubricus* assume anche un significato morale, a partire dalla letteratura cristiana, andando a connotare ciò che è impudico, lascivo, libidinoso, adulterino⁵, e in effetti l'esempio addotto da Dante di *vocabulum lubricum*, ossia *femina*, sembra proprio assommare in sé i caratteri di *lubricus* nella doppia accezione letterale (aspetto fonomorfologico) e traslata in senso morale (aspetto semantico-lessicale).

Il termine *yrsutus*, anch'esso tradotto da Trissino alla lettera (*irsuto*), ricorre nel *De vulgari*, oltre in questo passo, in I XIV 4, dove, insieme a *yspidus*, è funzionale a connotare in maniera negativa la pronuncia tipica dei volgari lombardi⁶. Lì i due aggettivi rendono in maniera efficacissima l'idea di *asperitas* che ne risulta, in virtù dell'evidente senso di durezza, ruvidezza che suggeriscono anche solo fonicamente (l'y è variante grafica tarda per l'aspirazione *hi*-). A livello etimologico, è curioso osservare come i due aggettivi condividano almeno in parte il significato originario delle radici

¹ Sulla questione relativa all'accento («sine accentu acuto vel circumflexo») si veda, su tutti, Mirko Tavoni in DANTE 2011, pp. 1464 sg. Queste caratteristiche, è bene puntualizzare, non sono da Dante messe in relazione alla parola pensata come unità formalmente indipendente, ma costituiscono piuttosto una condizione ideale di adattamento alla veste metrica («trisillaba vel vicinissima trisillabitati»), prosodica («sine accentu acuto vel circumflexo») e fonica («sine aspiratione [...], sine z vel x duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam») del verso: a Dante preme definire, in questo libro, i caratteri peculiari dello stile tragico, quello della canzone. Cfr. II IV 7: «Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat». Cfr. Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1464: «Non dimentichiamo che Dante sta parlando di poesia, per cui la metafora della 'scorrevolezza' al pettine, o della relativa 'resistenza' a esso, va percepita in rapporto alla 'fluidità' o alla 'corposità' fonica del verso».

² Cfr. DANTE 1996, p. 191. Per i rapporti fra Dante e Goffredo di Vinsauf si veda ora ALBI 2017, in part. p. 25 per la terminologia lessicale di *DVE* II VII.

³ Cfr. Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1458.

⁴ Cfr. Isid. *Orig.* X 158: «Lubricus, ab eo quod labitur»; XII IV 2: «lubricum dicitur quidquid labitur dum tenetur, ut piscis, serpens»; XIV VIII 36: «Lubricum dici locum ab eo quod ibi quis labitur; et lubricum dicitur non quod labitur, sed in quo labitur». Cfr. anche Ugucione, *Derivationes* L 1, 2-4: «Labile dicitur quod facile labitur, vel in quo quis facile labitur [...]. Item a labor [...] *lubricus* -a -um, labilis: proprie lubricum est illud quod quanto magis tenetur, tanto magis labitur, ut anguilla; et etiam illud dicitur lubricum, in quo quis labitur, ut via lutosa et aquosa, et glacies». Cfr. Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1458.

⁵ Frequente, ad esempio, il nesso *lubrica libido* (Ps. *Cypr. Spect.* 5 p. 8, 6; Ambr. *Ioseph.* 5, 23- Cfr. ThLL, s. v. *lubricus*). Inoltre, *lubricum carnis* designa, in età medievale, lo stupro (cfr. GMIL, s. v. *lubricum*).

⁶ Dante non è il primo ad utilizzare il dittico di vocaboli: esso si ritrova già in Isidoro (*Quaest. in Vet. Test.* IX) e in Walafrido Strabone (*Glossa ordinaria*). Cfr. Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 103.

semitiche da cui derivano: entrambe avevano a che fare con l'idea del taglio, di piante (*yrsutus*) o di capelli (*yspidus*)¹. Nel contesto in esame, invece, *yrsutus* veicola una gradazione attenuata rispetto a *reburrus*, e in virtù di tale caratteristica è ammesso, come si è visto, nella sfera del volgare illustre. I significati che il termine assume lungo l'arco della latinità fanno generalmente riferimento all'abbondanza di peli e affini²: peloso, spinoso, setoloso, villosa, capelluto, barbuto³. Dante è l'unico a utilizzarlo in ambito linguistico (come fa per molti altri termini), in associazione al concetto di *asperitas*⁴, ma c'è un passo di Matteo di Vendôme che presenta un'accezione di *yrsutus* molto originale, e comunque piuttosto vicina a quella di Dante: «Hirsuto comitata gelu» ('Accompagnata da un gelo pungente')⁵.

Per *reburrus*⁶, va precisato che l'eccesso codificato dal termine rispetto a *yrsutus* consiste non tanto nella quantità di peli, quanto nella loro disposizione rispetto alla superficie da cui si dipartono: il tessuto (o la cute) è tanto più *reburrum* quanto più sono inarcati verso l'alto i peli di cui è coperto⁷; anzi il termine, piuttosto raro, sembra denotare piuttosto scarsità di peli, come suggerisce il suo utilizzo, soprattutto in ambito cristiano⁸, nonché la definizione che ne dà Ugucione (R 16): «idest hispidus, recalvus, renudatus, discoopertus, scilicet cuius primi et anteriores capilli altius ceteris horrescunt et eleuantur».

Trissino traduce *reburrus*, nel suo volgarizzamento come nella *Poetica*, con *rabbuffato*, termine che deriva da una base onomatopeica **buff*, indicante l'atto del soffiare⁹, e che vale propriamente 'scarmigliato', 'disordinato', sempre in riferimento a peli e capelli; inoltre *rabbuffarsi* aveva il significato di 'azzuffarsi', 'accapigliarsi', cioè appunto 'prendersi per i capelli', scompigliandoli¹⁰. Il vocabolario della Crusca, sotto la voce *rabbuffato*, riporta una citazione tratta da un'opera un tempo

¹ Cfr. SEMERANO 1994, s. v. *hispidus*: «Il significato originario si accosta a quello di un aggettivo in *-idus* col senso di 'che conosce l'essere tosato, che sa di essere sottoposto al taglio dei capelli'; il significato viene confermato «dalla base originaria di *hirsutus*: accad. *ḥarāṣu* (tagliare: col sost. *ḥirṣu*, taglio: di alberi, piante)».

² Cfr. Isid. *Orig.* X 117: «Hirsutus, ab eo quod sit hirtus et pilis horridus».

³ Cfr. ThLL, s. v.

⁴ Ma, al di fuori della sfera linguistica, cfr. Arnobio, *Adv. nat.* I, 59: «hirsuta cum asperitate» (cfr. Pier Vincenzo Mengaldo in DANTE 1996, p. 191; ED, s. v. *irsuto*). Interessante inoltre Ugucione (*Derivationes* H 46, 3), sia per il concetto di *asper* che per il riferimento all'erezione dei peli: «*hyrsutus* -a -um, asper pilis vel pilosus ut hyrcus, unde *hyrtus* -a -um per sincopam pro *hyrsutus*, cuius pili sunt erecti».

⁵ Cfr. *Ars versif.* I 108, p. 147. Cfr. Aristide Marigo in DANTE 1957, p. 335; Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 103.

⁶ Cfr. MAGNANI 2014, pp. 146-148.

⁷ Una conferma di questa interpretazione è fornita dalla connessione con il francese *rebours*, che vale 'inverso', 'contropelo', ma anche 'avverso', 'difficile', dunque 'aspro': cfr. ERNOUT-MEILLET 2001, s. v. *reburrus*: «Le fr. *rebours* suppose **reburus*, qui est sans doute une contamination de *reburrus* et de *reuersus*». Cfr. anche GMIL, s. v. *reburrus*.

⁸ Cfr. Lev. 13 40 e Agostino, *Contra Faustum manichaeum* VI 1 e 9, dove l'aggettivo, abbinato a *calvus*, vale propriamente 'stempiato'. Cfr. Enrico Fenzi in DANTE 2012, p. 192.

⁹ Cfr. DELI, s. v. *rabbuffare*; LEI, VI, pp. 368-474.

¹⁰ Il verbo è attestato in questa accezione in *Inf.* VII 63: «Or puoi, figliuol, veder la corta buffa / d'i ben che son commessi a la fortuna, / per che l'umana gente si rabuffa». Il passo è così commentato da Boccaccio: «Il significato di questo vocabolo *rabuffa* par ch'importi sempre alcuna cosa intervenuta per riotta o per quistione, sì come è l'essersi l'uno uomo acapigliato con l'altro, per la qual capiglia i capelli sono rabuffati, cioè disordinati, e ancora i vestimenti talvolta» (*Esposizioni sopra la Comedia* XXVI 52).

erroneamente attribuita a Boccaccio¹, poi datata al 1400 circa, l'*Urbano*: «Avvenne, che uno addentato cinghiale, tutto schiumoso, e con rabbuffato pelo, davanti a lui correndo trapassava». Qui il termine, associato al pelo di un cinghiale dall'atteggiamento ostile, sembrerebbe riferirsi al sollevamento verso l'alto dei peli piuttosto che al disordine, allo scompiglio, dunque troverebbe giustificazione l'utilizzo dell'aggettivo da parte di Trissino nel senso di 'ispido': *rabbuffato* starebbe ad indicare genericamente una disposizione alterata del pelo, disordinato o sollevato che sia.

La conclusione di Trissino all'*excursus* dantesco è la seguente: «E questa è la elezione che fa Dante de le parole che si dennō ufare ne le canzoni, la quale nē in tuttō laudō, nē in tuttō vituperō»². Il passaggio ha suscitato qualche perplessità: per Marcello Aurigemma «non si riesce ad inserire con esattezza questo giudizio nelle teorie del Trissino: può essere intervenuto un disinteresse al genere delle canzoni, o forse queste definizioni dantesche apparvero al Trissino malsicure»³. In realtà il giudizio di Trissino va riferito con ogni probabilità al criterio utilizzato da Dante per l'*electio verborum*: per il vicentino, infatti, la selezione lessicale era orientata dal concetto di uso piuttosto che da considerazioni di natura fonetica.

Da Dante Trissino si discosta sensibilmente in un luogo significativo dell'*excursus* sugli stili del discorso tratto da Ermogene, sempre nella prima divisione⁴. In questa parte dell'opera, come si vedrà, Trissino traduce e riporta interi paragrafi dal Περί ιδεῶν e integra occasionalmente le teorie ermogeniche con quanto desume da Dante a proposito dell'*electio verborum*, in particolare dallo stesso capitolo del secondo libro di cui ha dato conto a proposito della *generale elezione* delle parole. In una delle rare deviazioni dal tracciato segnato dalla sua fonte, Trissino afferma che la lingua «de la Marca trivigiana ha più dōlceza che la lōmbarda e forse che niun'altra»⁵. Questo giudizio è sorprendente, specie se raffrontato a quello di Dante, per il quale la caduta di vocale finale seguita da desonorizzazione della labiodentale, tipica di questo volgare, è da stigmatizzare come fenomeno *barbarissimum*⁶. Sia che questo tratto fonetico fosse andato stemperandosi fino all'altezza temporale in cui poteva farne esperienza Trissino, sia che la relativa prossimità al volgare del vicentino lo spingesse a considerazioni meno oggettive di quelle dantesche, si tratta di una notevole rivendicazione di autonomia nei confronti della fonte da parte di un teorico solitamente fedele ad essa

¹ La paternità venne poi assegnata da Vincenzio Borghini ad un certo Cambio di Stefano di Città di Castello: cfr. *Crusca*, Tavola dei Citati, p. 89 n. 339.

² *Poetica*, p. Vv.

³ AURIGEMMA 1965, pp. 28 sg.

⁴ Cfr. cap. 4.5.

⁵ *Poetica*, p. IXv.

⁶ Cfr. *DVE* I XIV 5. Cfr. Scipione Maffei in TRISSINO 1729, I, p. XXIX: «Ove [*scil.* Dante] mette insieme col bresciano i linguaggi veronese, vicentino e padovano come uniformi, ed ugualmente “di vocaboli et accenti irsuti et ispidi”, ben mostra che non era di queste parti nativo, ed avea di questi dialetti poca contezza. Il Trissino all'incontro fu di parere, come si legge nella *Poetica*, che “la lingua della Marca Trivigiana” (in cui non entra Brescia) “abbia più dolcezza che la Lombarda, e forse che niun'altra”».

fino al plagio e poco disponibile a deviare dal solco imposto da quella che di volta in volta rappresenta l'*auctoritas* di riferimento.

3.2. Echi interni: il *Castellano*, la *Grammatichetta*, i *Dubbî*, l'*Epistola*

Le prime due divisioni della *Poetica* rappresentano un contenitore eterogeneo in cui trovano spazio tutti gli spunti teorici di argomento linguistico elaborati da Trissino negli altri scritti coevi e anteriori. In questo senso l'opera è interpretabile come un punto di confluenza e di sintesi di istanze linguistiche rifunzionalizzate nell'ambito di un progetto normativo di stampo compiutamente letterario: siamo di fronte a quello che potremmo chiamare un caso di intertestualità interna monodirezionale.

Il capitolo *De la elezione de la lingua* è di fatto un compendio delle riflessioni salienti del *Castellano*, anche qui condotte in forma di glossa e commento al *De vulgari eloquentia*. Come si è già visto, già in apertura la definizione di lingua ricalca molto da vicino quella del dialogo¹, così come tutto il successivo svolgimento dell'argomentazione, volto a dimostrare la legittimità della denominazione 'lingua italiana', si sviluppa a partire dalla medesima fonte. L'insistenza sul valore logico della *reductio ad unum* e sulla mescolanza delle specie in fatto di lingua letteraria, che obbliga ad utilizzare la denominazione generale, è il centro nevralgico della teoria trissiniana in fatto di lingua, ed è significativamente collocata in posizione strategica in apertura della prima divisione del trattato, così come la questione alfabetica, strettamente correlata ai postulati di cui sopra, occupa uno spazio del tutto analogo nella seconda divisione.

La maggiore debolezza della tesi linguistica di Trissino sta nell'aver utilizzato due argomentazioni che, sebbene tendano entrambe alla dimostrazione dell'assunto di partenza – ovvero che sia legittimo parlare di lingua italiana – sono fra loro conflittuali, in quanto dimostrano in realtà due cose nettamente diverse: se l'argomento empirico afferma l'esistenza di *una* lingua mescidata, l'argomento logico non fa altro che porre l'accento sull'unità puramente nominale di un gruppo eterogeneo di lingue individuato su base geografica². Si tratta dunque di due accezioni nettamente distinte di lingua

¹ Cfr. *Castellano* 101.

² La fallacia della *reductio* così come è strumentalizzata da Trissino è messa a nudo da Dolce nelle sue *Osservazioni* (cfr. DOLCE 2004, pp. 245-258, in part. pp. 247 sg.: «Ma dove essi [*scil.* i partigiani della corrente italianista] dicono, che posto che i sovradetti scrittori [*scil.* Petrarca e Boccaccio] havessero usata la lingua pura Thoscana, essendo la Thoscana parte d'Italia, si doverebbe nomarla dal tutto, et non dalle parti: perché il genere contien le spetie, e non le specie il genere; e che con verità ogni specie si può col suo genere nominare, ma non ogni genere col nome della sua specie; seguendo, che ogni lingua Thoscana è Italiana, et non ogni Italiana Thoscana; rispondo, che così fatto argomento si torce tutto contra di loro. Percioche, se uno mi dirà haver dettato un poema in lingua Italiana; comprendendosi nella Italia molte città, che hanno lingue fra sé diverse; non intenderò, se egli l'abbia composto nella Thoscana, nella Bresciana, o nella

italiana, che determinano una scissione nel significato dell'affermazione che Trissino si sforza di dimostrare. Dal *Castellano* in particolare si evince da una parte che parlare di 'lingua italiana' è una possibilità (nominare il genere per la specie è lecito¹), dall'altra che è una necessità (si deve nominare il genere perché nella lingua la specie è per natura contaminata con altre specie²). È piuttosto evidente che nella prima sezione Trissino pensa al volgare italiano inteso come astratta sommatoria di tutti i volgari di sì, mentre i paragrafi successivi si riferiscono all'oggetto lingua in tutta la sua concretezza.

Nel *Castellano* sono molti i passaggi carenti dal punto di vista della coerenza logica: ai paragrafi 25-31 Trissino, celato dietro il personaggio di Giovanni Rucellai, cerca di dimostrare al suo interlocutore – Filippo Strozzi, sotto il quale è adombrata la figura di Ludovico Martelli, il più accanito avversario delle sue idee linguistiche – di non aver affatto sottratto, nell'*Epistola*, il nome alla lingua toscana, sostituendolo con *lingua italiana*³. La dimostrazione si articola in due momenti, che si susseguono senza soluzione di continuità, e la cui sostanza è la seguente: “È vero, ho tolto il nome alla lingua toscana, ma ciò non è sufficiente a far sì che la lingua sia deprivata del proprio nome, in quanto non lo fanno tutti” (25-30); “Non è vero, non ho tolto il nome alla lingua toscana, ho solo nominato il genere per la specie” (31). Ora, se la seconda affermazione si accorda con l'idea di lingua italiana quale è propugnata nel resto del dialogo, e che Trissino adotta sin dall'*Epistola*, la prima appare sorprendente, oltre che non necessaria, a meno di non motivarla con l'emergenza di un'idea nuova, qui ancora embrionale, che va plasmandosi e assumendo fattezze sempre più definite con il procedere del dialogo, come si vedrà più avanti⁴.

Stessa incoerenza argomentativa si riscontra fra i paragrafi 117-122 e 123-134, dove, per dimostrare la validità dell'utilizzo del nome di genere per designare una lingua, si teorizza dapprima il principio di rimozione dei tratti locali, e successivamente quello di mescidazione⁵: se il primo pare un mero logicismo argomentativo fondato su un assunto teoricamente possibile, ma di fatto irrealizzabile (se si rimuovessero tutti i tratti non in comune fra i volgari d'Italia si otterrebbe la lingua italiana), il secondo è un fenomeno effettivamente riscontrabile nella realtà linguistica, tanto per quel che concerne l'uso vivo (ogni lingua è un miscuglio di tratti comuni, locali e forestieri, come nota Trissino

Bergamasca»). Non diversamente Varchi nell'*Ercolano*: cfr. VARCHI 1846, pp. 455-465, e la relativa discussione da parte di Muzio nella *Varchina* (cfr. MUZIO 1582, pp. 107v-110r).

¹ Cfr. *Castellano* 31-38, in part. 37: «ogniuno sa che la lingua toscana è specie de la italiana, e se 'l genere de la specie con verità si può dire, adunque la lingua toscana si può con verità nominare *italiana*» (TRISSINO 1986, p. 28). Su questa linea Trissino si difende dalle accuse dei toscanisti in merito all'*Epistola* (cfr. *Castellano* 53).

² Cfr. *Castellano* 146-174, in part. 149: «quando una specie è con un'altra specie o con parte di essa mescolata, a volerle tutte insieme con verità nominare non si può fare per il nome de la specie che v'ha maggior parte, ma si bisogna per il nome del genere farlo» (TRISSINO 1986, p. 62).

³ Cfr. Alberto Castelvocchi in TRISSINO 1986, p. XLI.

⁴ Al paragrafo 204 Trissino adduce una terza giustificazione, che risolve la questione a monte prendendo in causa le *auctoritates*: «Adunque, non havendo voi alcuna ragione né autorità che la lingua de i poemi italiani sia mai stata chiamata *toscana*, non vi possete lamentare né de 'l Trissino né d'altri che ve la toglia, ché quello che mai non si ha havuto non si può perdere» (TRISSINO 1986, p. 76).

⁵ Cfr. Alberto Castelvocchi in TRISSINO 1986, pp. XLIII sg.

poco più avanti¹⁾ quanto, e soprattutto, a livello letterario, se il vicentino passa subito dopo a dimostrare che la lingua dei grandi trecentisti è intesa in tutta Italia, anzi in alcune regioni meglio che nella stessa Toscana².

Trissino allude esplicitamente al concetto di ‘superlingua letteraria comune’ quando parla di «lingua eletta, illustre e cortigiana»³ a proposito di quegli autori cinquecenteschi, fra cui il Sannazaro, che afferivano, per il letterato vicentino, ad un «canone largo e illustre d’italianità»⁴. Si legge in questo passo: «tra i nostri, quelli che sonno più da la patria lingua partiti et a quella di Dante e de ’l Petrarca accostati hannoo havutoo miglior stiloo»⁵. È da notare come l’adozione del volgare illustre sia da Trissino configurata come una transizione da un punto di partenza (distacco dal volgare materno) a un punto di arrivo (approdo alla lingua eletta), laddove in Dante *divertere a materno volgare* e *intendere ad curiale volgare*⁶ non costituiscono due momenti distinti, ma il primo implica già di per sé il secondo, sono due facce di una stessa medaglia, in quanto tendere verso il *vulgare latium* significa sottrarre, per quanto è possibile, i tratti locali, vernacolari. Per Trissino allontanarsi dal volgare materno non è sufficiente: la sua idea di superlingua letteraria scaturisce da quell’operazione di mescolazione, che significa innanzitutto scelta di vocaboli non necessariamente comuni, purché aulici, ‘cortigiani’⁷.

Ai paragrafi 183-186 Trissino si adopera a spiegare che Dante utilizza, nel *Convivio*, il sintagma *lingua italica* non in senso antonomastico rispetto a ‘lingua toscana’, come vorrebbe Martelli⁸, ma per designare la totalità delle lingue d’Italia; tuttavia, anche all’interno di queste argomentazioni c’è confusione fra le due accezioni di *lingua italiana*, che vengono utilizzate indistintamente per dimostrare un’unica tesi⁹.

¹ Cfr. *Castellano* 146.

² Cfr. *Castellano* 137-140.

³ *Castellano* 138.

⁴ Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. XLVI.

⁵ TRISSINO 1986, p. 56.

⁶ Cfr. *DVE* I XIV 7.

⁷ Cfr. VITALE 1978, p. 64: «si fondava, quella teoria [...], sulla identificazione, appoggiata a una considerazione linguistica puramente lessicale e a una testimonianza critica, quella del trattato dantesco, inteso quale teorizzazione di un volgare risultante dalla sintesi delle forme migliori dei dialetti d’ogni parte d’Italia, del volgare letterario della tradizione con la lingua *comune*, pensata in concreto esistente e preesistente ai dialetti, che ne sono le manifestazioni particolari; e, in conseguenza, sul concetto della lingua comune italiana attingibile, come per il passato, dai dotti mediante l’assunzione di elementi dialettali eterogenei, liberati e dirozzati dalle loro caratteristiche provinciali e crudamente idiomatiche». Cfr. anche MIGLIORINI 1960, p. 348 e Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. XXVI.

⁸ Cfr. *Castellano* 75.

⁹ Trissino si riferisce indubitabilmente al significato di ‘volgare di sì’ dove afferma che «quando [scil. Dante] poi vole la sua loquela come particular volgare et a differenza de gli altri volgari nominare, la chiama *italiana*» (*Castellano* 183), nonché dove cita *Purg.* XIII 91-97 (185), mentre intende ‘lingua comune’ ai paragrafi 184 («’l Petrarca [...] dimostra scrivere in lingua da tutta Italia intesa, cioè italiana») e 186 («*vulgare italiano*», ne ’l quale [scil. Boccaccio] par che si glorie esser statoo il primoo che habbia scrittoo battaglie [...]. Le autorità che havete allegate de ’l Boccaccio sonoo da esso medefimoo debilitate dicendoo di haver scrittoo ancoo in volgare italiano»).

I passi problematici di cui si è dato conto sarebbero difficili da giustificare, se non venissero letti alla luce degli ultimi paragrafi del dialogo e della traduzione trissiniana del *De vulgari* a cui essi fanno riferimento. Il lavoro di esegesi e traduzione del *De vulgari eloquentia* da parte di Trissino è inficiato pesantemente da problemi di mera filologia testuale¹: egli estrapola la sua teoria della mescolazione² dal passo di ricapitolazione sulla ricerca del *vulgare latium* (*DVE* I XVI 1). L'erronea interpretazione di un'abbreviazione presente in T1088 lo portava a leggere «pantheram [...] redolentem ubique et ubique apparentem» (anziché «necubi»), il che cambia di molto le carte in tavola, in quanto «richiama non la discontinuità fra volgari municipali e il volgare illustre [...], ma la documentata continuità nello spazio e nel tempo di una lingua letteraria che vive nei *doctores illustres* del volgare di sì»³. Di analoga natura è il fraintendimento di I XII 6, in cui Trissino leggeva in sostanza che il volgare siciliano dei *terrigeni mediocres* era una lingua del tutto distinta da quella dei *primi Siculorum*, mentre Dante in realtà parlava di due varietà diastratiche (o, se vogliamo, diafasiche) di uno stesso volgare.

Tutto questo porta Trissino ad isolare idealmente quel concetto di 'lingua comune', concretamente esistente e di natura completamente diversa dai singoli volgari locali, che aveva creduto di individuare nel trattato dantesco: egli concepisce l'idea che i grandi trecentisti avessero adottato, a differenza dei poeti di età umanistica come Pulci e Lorenzo (aderenti al fiorentino vivo), una lingua mista, comune, 'italiana'⁴. È facile allora comprendere come l'equazione *vulgare latium* = 'lingua italiana' venisse a configurarsi quasi spontaneamente nel pensiero del letterato vicentino, ma con un decisivo slittamento di significato dell'aggettivo rispetto all'originaria elaborazione teorica sottesa all'*Epistola*. Infatti, sebbene Trissino traduca sempre *vulgare latium* con *vulgare italiano*, nel *Castellano* egli si sente in dovere di giustificare il suo uso del sintagma *lingua italiana* appellandosi all'autorevole esempio dantesco, autorizzando di fatto la sovrapposizione di senso fra le due etichette: egli afferma che per Dante «quel volgare che in Italia è bellissim^o [...] è un parlare eletto da tutte le lingue d'Italia [...]». E dice, ancora, che questo tale parlare si chiama 'volgare italiano illustre e cortigiano'⁶. Di seguito, dopo aver riportato letteralmente la sua traduzione di *DVE* I XIX 1, così si esprime:

Voi vedete che non senza ragione questa lingua eletta e cortigiana Dante nomina *vulgare italiano* e dice che in essa hanno scritto gli illustri poeti toscani e gli altri. Però se 'l Trissino, tratto da l'autorità di tant'hom^o, havesse, anchora contra la verità, detto *lingua italiana*, di questo si dovrebbe Dante sì come primo autore riprendere et il Trissino sì come credulo scufare.

¹ Cfr. Francesco Montuori in DANTE 2012, pp. 448 sg.

² La formulazione di tale principio potrebbe essere stata incoraggiata anche dal concetto di *commixtio* a cui Dante fa riferimento a proposito del volgare bolognese (cfr. *DVE* I XV 5).

³ Francesco Montuori in DANTE 2012, p. 448.

⁴ Cfr. VITALE 1978, pp. 64 sg.; TROVATO 1994, p. 109.

⁵ Superlativo elativo alla latina, secondo l'uso dantesco della *gradatio* (*pulcerrimum*, cfr. *DVE* I XV 7).

⁶ *Castellano* 210.

Ma havendola egli con la verità così nominata, per essere l'autorità di Dante da le sue proprie ragioni e da quelle che poco fa havemmo detto ottimamente approvata e confermata, non solamente il Trissino si deve scufare, ma è degno di laude e merita essere seguitato da tutti¹.

Dunque, è solo a questo punto che Trissino esce allo scoperto e ammette che dietro al suo utilizzo del sintagma *lingua italiana* si cela quel concetto di 'superlingua letteraria comune' che aveva elaborato a partire dal trattato dantesco, rendendo esplicita un'idea che per tutto il corso del dialogo era rimasta latente per via delle ovvie difficoltà che si sarebbero palesate nella già delicata dimostrazione in cui Trissino era impegnato: quella di aver utilizzato, nell'*Epistola*, il glottonimo nell'accezione geolinguistica di 'volgare di sì'.

Se in Dante l'espressione *vulgare latium* sottende senza dubbio un'unica accezione (o meglio, le due accezioni, geolinguistica e linguistico-letteraria, sarebbero in realtà due aspetti complementari di uno stesso significato, e non due significati per uno stesso significante)², in Trissino non è possibile riscontrare un'integrazione altrettanto felice fra i due poli concettuali di cui si è detto, i quali dovevano apparire inconciliabili al vicentino: la questione della lingua mostrava ormai di incanalarsi sui binari di una disputa fra partigiani della letterarietà della lingua (italianisti da una parte, e trecentisti dall'altra) e sostenitori dell'uso vivo (soprattutto toscanisti)³, e il panorama linguistico italiano era profondamente mutato nel giro dei due secoli che separano Trissino da Dante, in direzione di una scissione ormai insanabile fra dimensione estetico-letteraria d'élite, 'di corte', e dimensione dell'umile parlare quotidiano⁴. Tutto ciò non poteva che pregiudicare gravemente la possibilità di comprendere appieno un concetto già di per sé complesso e polimorfo come quello codificato da Dante nel sintagma *vulgare latium*, e allora non stupisce che Trissino ne abbia scisso le due principali componenti semantiche, senza però portare a completa maturazione il processo di 'mitosi' linguistica,

¹ Castellano 213 (cfr. TRISSINO 1986, p. 79).

² Per la problematica relativa al significato di *vulgare latium* nel *De vulgari* si veda TESI 2016, pp. 136-139, in part. p. 138: «Ritengo [...] che Dante abbia consapevolmente mantenuto la stessa espressione nel passaggio dal particolare (i *vulgaria municipalia* raggruppati in 14 varietà maggiori) al più generale (il *vulgare semilatium* di destra, suddiviso in 7 varietà maggiori, e il *vulgare semilatium* di sinistra, suddiviso a sua volta nelle restanti 7 varietà) e al generalissimo (il *vulgare latium* = 'lingua dei *doctores illustres*' ma anche *vulgare di sì*) nel tentativo da una parte di rinsaldare un legame tra la superlingua (che non è propria di nessuna città, ma comune a tutte, secondo un'affermazione che potrebbe risultare paradossale per un lettore moderno: cfr. I XVI 4) e le realizzazioni linguistiche concrete; dall'altra di attuire il carattere astratto, *more geometrico demonstrata*, della sua teoria linguistica».

³ Cfr. VITALE 1978, p. 43: «alle posizioni estremamente auliche e letterarie del Bembo o strettamente culturali degli italianisti si possono contrapporre le posizioni più democratiche inclini all'uso popolare di molti fiorentinisti o le posizioni, entro le quali coesistono senza compiuta conciliazione istanze culturali e istanze dell'uso vivo, dei più aperti disputanti toscanisti (Gelli, Tolomei, Varchi)».

⁴ Cfr. TESI 2016, p. 200: «La distinzione molto attenuata, se non neutralizzata in Dante (ma l'osservazione concerne complessivamente la competenza retorico-linguistica di un letterato del Medioevo), tra una *locutio vulgaris* che è lingua naturale delle popolazioni d'Italia e un volgare di tipo letterario, che è anch'esso nella sostanza una lingua naturale [...], trova una spiegazione storico-linguistica obiettiva nel fatto che le lingue letterarie antecedenti alla codificazione di primo Cinquecento aderivano completamente, o quasi, all'uso linguistico delle varie *locutiones vulgares* a cui erano legati i singoli autori, lingua poetica inclusa».

saltando la fase lessicale: l'aver mantenuto la stessa etichetta per i due concetti (*lingua italiana*) testimonia inequivocabilmente come la metamorfosi sia avvenuta in modo del tutto inconsapevole nella mente del letterato, come dimostrano anche le numerose interferenze fra livello geolinguistico e linguistico-letterario riscontrate nel *Castellano*.

L'idea di superlingua che risulta da questa operazione di scempiamento viene inevitabilmente a perdere gran parte del valore socio-politico che in Dante costituiva la cifra ideologica portante del suo discorso teorico, in quanto il suo corpo semantico viene ridotto alla sola componente linguistico-culturale. Ciò è evidente se si considera la traduzione trissiniana degli aggettivi qualificativi che Dante attribuisce al *vulgare latium* alla fine del primo libro del suo trattato¹, ovvero *illustre*, *cardinale*, *aulicum* e *curiale*: Trissino vi aderisce pienamente a livello lessicale, ad eccezione di *curiale* che rende con *cortigiano*. In Dante, *curiale* codifica l'aspetto politico, universalistico del *vulgare latium*², come dimostra la puntualizzazione sull'assenza della *curia* in Italia in I XVIII 5. Per Trissino, come del resto per tutti i suoi contemporanei, *cortigiano* è ciò che è nobile, elitario, culturalmente elevato, e fa riferimento alla corte intesa come *conversatio*, ovvero luogo appartato, deputato allo stare insieme (*conversari*), alla conversazione elegante, pur nelle contingenze pratiche della mediazione diplomatica. È un concetto squisitamente culturale, che proprio in quegli anni veniva mirabilmente illustrato dall'opera di Castiglione. Infatti, se Dante definisce la *curialitas* una «librata regula eorum que peragenda sunt»³, ovvero «un valore immateriale, la norma generale del fare al più alto livello di universalità-razionalità dell'organismo-Regno»⁴, Trissino traduce, di nuovo tratto in inganno da un'errata interpretazione del testo⁵, «la cortigiania niente altro è che una pesatura de le cose che si hanno a fare»⁶, perdendo così gran parte del valore normativo di *curialitas*, intesa come legislazione imposta dall'alto.

L'analisi terminologica condotta sui testi linguistici trissiniani ha mostrato che il concetto di 'superlingua letteraria comune' quale affiora dagli stessi scritti – al di là delle specifiche etichette lessicali di volta in volta assegnate al medesimo significato – deve coincidere, a livello teorico, con una «lingua eclettica, composita, miscidata»⁷ e, per quanto riguarda la sua realizzazione storica, con un canone cronologicamente ampio, dotato di continuità⁸, comprendente gli *optimi auctores* già

¹ Cfr. DVE I XVI 6-XIX 1.

² Come mette in luce Tavoni, nel *De Vulgari* «curia [...] è un insieme organico di persone unite da un sistema di funzioni: vuoi il “consesso feudale di baroni e prelati”, ecc. e/o la “corte, la famiglia di ufficiali e consiglieri a seguito del principe” e/o il “tribunale giudiziario” (nel senso di organo, non di sede fisica) di cui parla Marigo, vuoi la cancelleria, il pur premoderno apparato amministrativo del Regno» (DANTE 2011, p. 1350).

³ DVE I XVIII 4.

⁴ Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1351.

⁵ Trissino legge «libratura» invece di «librata regula» (cfr. Francesco Montuori in DANTE 2012, p. 580).

⁶ DANTE 2012, p. 512.

⁷ VITALE 1978, p. 65.

⁸ Cfr. TESI 2001, p. 200: «l'italianismo del Trissino presenta quella che potremmo definire un'ipotesi di lingua letteraria pancronica». Cfr. anche Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, pp. XLVI sg.

individuati da Dante, i grandi trecentisti e gli esponenti della più recente tradizione letteraria in lingua di *koinè*¹.

La *Grammatichetta* si affaccia nella *Poetica* con la segmentazione interna rispettivamente dell'atto linguistico in sé e del verso, che si sovrappongono relativamente agli elementi primi, da Trissino individuati nelle lettere, nelle sillabe e negli accenti². Se nella grammatica la partizione successiva è rappresentata dalla parola, nella poetica essa cede il posto al piede. La coscienza, o perlomeno la codificazione della distanza netta che separa l'articolazione strutturale dei due sistemi, linguistico e poetico, non ha, a quanto mi è dato sapere, un precedente altrettanto significativo a quest'altezza temporale.

Nei due capitoli *De le lettere*, fra loro del tutto analoghi, Trissino espone la sua personale interpretazione dell'alfabeto 'italiano', senza tuttavia entrare nel merito della riforma ortografica e delle motivazioni che l'hanno spinta, argomenti affidati a opere più marcatamente apologetiche come le due redazioni dell'*Epistola* e i *Dubbî grammaticali*, ai quali ultimi rinvia esplicitamente nella *Poetica*³. Non occorre qui esporre nel dettaglio la classificazione operata da Trissino per le trentatre lettere da lui individuate, sulla quale non sono mancati studi puntuali⁴. La profonda impressione suscitata dalla proposta trissiniana è testimoniata, oltre che dalle immediate repliche polemiche di Firenzuola, Tolomei e Martelli, da riferimenti tardi contenuti, fra gli altri, nell'*Arte poetica* di Minturno, nella quale il vescovo di Ugento espone le accuse di plagio rivolte da Firenzuola e Tolomei a Trissino in merito alla reale paternità dell'ipotesi di riforma ortografica, che sarebbe da ascrivere, nella sua formulazione originale, all'Accademia senese⁵.

Nonostante il contesto squisitamente letterario della *Poetica*, Trissino si attiene dunque alla mera dimensione scientifica e tassonomica dell'oggetto della sua trattazione, senza discostarsi mai dal suo intento primario, la divulgazione del suo programma alfabetico. Non c'è traccia, in questa sede, di considerazioni sull'effetto estetico prodotto dai vari fonemi quali si ritrovano, ad esempio, nelle *Prose bembiane*⁶. Suggerimenti di questo tipo si ritrovano però, tolte di peso dall'opera di Ermogene, nella lunga dissertazione sulle 'forme di dire' della prima divisione (cfr. *infra*).

¹ Cfr. Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, p. XLVII: «il concetto [...] di un blocco italianista che saldasse i siciliani, la lirica toscana del Duecento, i grandi poeti del Trecento, gli autori moderni non vernacolari è il concetto principale che si può cavare dal *Castellano*. Esso veniva fatto corrispondere, quasi per una petizione di principio, con la situazione linguistica italiana, quasi che gli intellettuali che studiavano e parlavano quella lingua illustre fossero gli eredi di un passato glorioso culturalmente e linguisticamente unitario».

² Per la suddivisione interna della struttura del verso si veda il cap. 5.2.

³ Cfr. *Poetica*, p. XIIv.

⁴ Cfr. MIGLIORINI 1950; MARASCHIO 1977, pp. 213-215; RICHARDSON 1984, pp. XII-XVI, XXVI-XLIII; Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, pp. XVII-XXXVIII; DANIELE 1994, p. 130.

⁵ Cfr. MINTURNO 1563, p. 289. Per la polemica sulla paternità della riforma cfr. Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, pp. XXVIII sg.

⁶ Cfr. POZZI 1978, pp. 131-135.

Per quanto riguarda la sillaba, nonostante sia concesso a essa uno spazio altrettanto breve nella *Poetica* e nella *Grammatichetta*, vengono adottate due diverse definizioni. Se, infatti, nella *Poetica* Trissino segue piuttosto fedelmente Servio (la definizione della sillaba come «adunanza di lettere» ricalca la *conceptio litterarum* del grammatico romano, come anche l'idea secondo cui «la syllaba di una sola vocale non è propriamente syllaba»¹), nel trattato linguistico a queste nozioni viene sostituita quella intorno al numero di consonanti, da una a quattro, che possono entrare in una unità sillabica.

Sull'accento, la *Poetica* riassume e integra ciò che di esso viene detto nella *Grammatichetta* e nei *Dubbî grammaticali*, sempre con un occhio alla trattatistica tardoantica. Con la prima condivide la definizione, ovvero la ripartizione in spirito, tempo e tono. Rispetto alla *Poetica*, nella *Grammatichetta* si riscontra la seguente notazione fonocustica:

A la syllaba si danno lj'accenti, perciocché essendo essa syllaba voce, e conseguentemente aere percossa, vien ad essere corpo, il quale ha longheza, largheza e grosseza. E la longheza si considera ne i tempi, la largheza ne i toni e la grosseza ne i spiriti².

La sillaba, in quanto voce, è *corpo*, ovvero oggetto fisico dotato di dimensioni. Essa è *aere percossa*, secondo la definizione fornita da Prisciano e Donato (*aer ictus*³), che a sua volta risale agli stoici e ad Aristotele (ἄρ πεπληγμένος/πληγὴ ἀέρος⁴). Stesse considerazioni sulle dimensioni della sillaba si ritrovano nelle *Lezioni* di Varchi:

Dico dunque [...] che ciascuna sillaba in tutte le lingue ha necessariamente tre cose, lunghezza, altezza e larghezza: le quali (come ciascun vede) sono tutte e tre le dimensioni, ovvero misure, che trovare si possono, e perché la voce, se bene non è propriamente corpo, si fa nondimeno nell'aria, la quale è corpo, quindi è che ogni sillaba necessariamente ha tutte le misure che hanno tutti i corpi, cioè lunghezza (come s'è detto), profondità e larghezza⁵.

I punti di contatto fra la *Poetica* e i *Dubbî grammaticali* sono senz'altro più esigui. In apertura dell'operetta, Trissino afferma la necessità di intraprendere una dissertazione grammaticale partendo

¹ Per il raffronto puntuale fra il passo di Servio e la *Poetica* cfr. cap. 5.2.

² TRISSINO 1986, p. 130.

³ Cfr. risp. KEIL 1961, II, p. 5 e KEIL 1961, IV, p. 367.

⁴ Cfr. Arist. *de An.* 420b 27 sg. Si veda la «percossion de l'aere» di Giovan Pietro Capriano (WEINBERG 1970-74, II, p. 320).

⁵ VARCHI 1590, p. 636. Per le tre dimensioni associate alla fonazione, un possibile parallelo è nel *De interpretatione* di Demetrio (*Demetr. Eloc.* 177): «Τὸ δὲ ὀγκηρὸν ἐν τρισί, πλάτει, μήκει, πλάσματι» («Un termine è gonfio per tre elementi: apertura, lunghezza e intonazione enfatica». Trad. Nicoletta Marini).

dai *principii primi* o *elementi*, ovvero le lettere, che «sōnō le prime et indivisibili parti de le vōci articulate»¹. Il concetto di *voce articulata*, per la quale in questa sede Trissino chiama in causa Prisciano ma solo per stigmatizzare l'accezione conferita al sintagma dal grammatico romano, è alla base della definizione di rima con cui si apre la seconda divisione².

Più avanti nei *Dubbî* si legge: «nōi havemō anchō de l'altre cōfe che a lōrō [*scil.* i Latini] quāfi impōssibili pareanō, cōme è il pōrre l'accentō acutō avanti la antepenultima syllaba, che in *credaselō*, *truovisilō* e simili si fa (di che a suō luogō più diffusamente si dirà)»³. Castelveccchi avverte in nota che «in realtà il Trissino non tornerà più sulla questione del cumulo degli affissi e sui connessi problemi di accentazione, né qui né nella *Grammatichetta*»⁴, ma vi torna senz'altro nella *Poetica*, e appunto più diffusamente di quanto non abbia fatto nei *Dubbî*:

[...] il dettō acutō può stare o ne l'ultima syllaba o ne la penultima o ne l'antepenultima de la parola. E nōn stava più avanti appressō i Grēci et i Latini, perciōché la prōnunia lōrō nō 'l pativa; ma nōi, che alcun'altre cōfe che essi nōn haveanō habbiamō, anche ne la syllaba che è avanti la antepenultima alcune volte pōniamō l'acutō. Hora, per dikiarire mēljō questō che habbiamō dettō, veggiamōlō cōn lō exēmpiō. Bifōgnandō adunque ciascuna parola (cōme havemō disōpra tōccatō), o di due o di tre o di quattrō o di più syllabe ch'ella si sia, havere unō accentō acutō e nōn pōtendō haverne più, quellō acutō ha ad essere in una di esse syllabe, e questa è quella che si alza più ne 'l prōferire; cōme in questa parola *tempō*, perché in *tem* syllaba si alza più la vōce ne 'l prōferirla, che nōn si fa in *pō*. Però l'acutō è in essa, e ne 'l *pō* che nōn si alza ma sta depressō è il grave. Cōsì in quest'altra parola *rinova* quel *no* syllaba, che cōn più alta vōce si prōnunia che nōn si fa *ri* e *va*, ha l'accentō acutō, et in *ri* et in *va* è il grave. Cōsì anchōra in *beatissima*, parola di cinque syllabe, ne 'l *tis* sōlō, syllaba antepenultima, è l'acutō, sendō ne l'altre quattrō il grave. Appressō, in *scrivaselō*, *truovinselō* e simili, l'acutō è ne 'l *scri* e ne 'l *truo*, syllabe quarte da la ultima, cioè inanzi la antepenultima, e le altre poi hannō il grave (*Poetica*, pp. XIIIv sg.).

L'estensione dell'argomento rispetto ai *Dubbî* si risolve in sostanza in un elenco di esempi di parole piane bisillabiche (*tempo*), piane trisillabiche (*rinova*), sdrucchiole (*beatissima*) e bisdrucchiole (*scrivaselo*, *truovinselo*). Quando Trissino porta esempi di parole singole, solitamente le attinge da versi specifici, in genere di Dante o Petrarca, come in questo caso: *tempo* e *rinova* rinviano

¹ TRISSINO 1986, p. 87.

² Sulla questione si veda *infra*, cap. 5.1.

³ TRISSINO 1986, pp. 112 sg.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

chiaramente al primo verso del *Triumphus cupidinis* che viene citato per esteso verso la fine della divisione.

L'*Epistola*, infine, oltre all'esposizione originaria della proposta ortografica trissiniana, contiene, lo si è già visto, un accenno alla *Poetica* nella dedica a papa Clemente VII già nella prima edizione del 1524:

Molt'anni sono, Beatissimo padre, che, considerando io la pronunzia italiana, e conferendola con la scrittura, giudicai essa scrittura essere debole e manca, e non atta ad esprimerla tutta. Il perché mi parve necessaria cōfa aggiungere alcune lettere a l'alphabeto, co 'l mēço de le quali si potesse a la nōstra pronunzia in qualche parte sovenire. E così in que' tempi, con l'ajuto di Dio, ve l'aggiunsi, come ne la *Grammatica* e *Poetica* nōstra si può apertamente vedere. Ma conciosia che quelle due operette non siano anchora per alcuni nōstri rispetti publicate [...]¹.

Trissino fa dunque riferimento, in questa sede, a una stesura della *Grammatichetta* e della *Poetica* almeno in parte già compiuta «molt'anni» prima del 1524, il che testimonia il lungo impegno profuso nella confezione di quest'opera nel suo complesso, secondo solo a quello necessario per il completamento dell'*Italia liberata da' Gotthi*. Inoltre, è da pensare che già all'altezza del 1524 la *Poetica*, come del resto la *Grammatichetta*, fosse di fatto compiuta, se Trissino afferma che la pubblicazione non era ancora avvenuta «per alcuni nōstri rispetti», ovvero a causa di indugi di natura personale.

¹ TRISSINO 1986, p. 5.

4. L'aldina dei *Rhetores Graeci*: Aristotele, Ermogene, Dionigi, Demetrio

Il recupero del patrimonio letterario e culturale della classicità passa, per Trissino, attraverso il suo percorso di formazione giovanile. In particolare, è la lingua e la letteratura ellenica a imprimere un marchio decisivo nell'orientamento culturale del letterato vicentino. Attorno al 1506 egli intraprende lo studio del greco a Milano sotto la guida di Demetrio Calcondila¹, e questo favorisce il radicarsi di un marcato filellenismo nella sensibilità intellettuale del giovane studioso, che si sarebbe manifestata a più livelli: con la composizione della prima tragedia italiana modellata secondo i canoni aristotelici (la *Sophonisba*), con la realizzazione di un poema epico di stampo omerico (*l'Italia liberata da Gotthi*) e di una commedia tratta da Plauto (*I simillimi*, pubblicata nel 1548). Si tratta evidentemente di un programma di recupero integrale dei canoni compositivi, stilistici e retorici della tradizione poetica greca e dei suoi generi²: un'operazione di questo tipo necessitava di un supporto teorico che ne giustificasse l'attuazione, in altre parole che dimostrasse la liceità del mantenimento del bagaglio normativo classico nel sistema letterario contemporaneo e, di conseguenza, la continuità di tale sistema letterario rispetto a quello greco. C'era bisogno di una poetica antica mascherata da poetica moderna, e questa è di fatto la vera cifra del trattato trissiniano, che si configura come un ipertesto eterogeneo composto in buona parte di frammenti di volgarizzamenti più o meno sapientemente emulsionati nel prodotto finale³.

All'epoca della composizione delle prime quattro divisioni della *Poetica* di Trissino l'autorità di Aristotele in ambito letterario, come è noto, non si era ancora imposta come punto di riferimento

¹ Cfr. MORSOLIN 1894, pp. 20 sg.

² Cfr. GENSINI 2004b, pp. 80 sg.: «al ricorso al greco, anziché al latino, per enucleare le peculiarità fonetiche dell'italiano, faceva riscontro un progetto letterario volto a dare all'Italia i generi (la tragedia, il poema epico) che, pure incardinati in una fortissima tradizione greca, ancora le mancavano [...]. In tale quadro, l'autoreferenzialità del messaggio del vicentino (che fin dall'inizio esibisce solo se stesso, autore della *Sophonisba*, come autorizzatore delle proprie tesi linguistico-letterarie) prevalentemente serviva a ribadire una presunzione di autonomia e anzi di assoluta originalità che doveva anch'essa funzionare da supporto e rinforzo al messaggio stesso». Una misura del classicismo oltranzista di Trissino può essere data, fra l'altro, dall'utilizzo spregiudicato e incondizionato di alcuni luoghi comuni della cultura greca difficilmente passibili di attualizzazione, come l'asserzione, contenuta nella prefazione all'*Italia liberata*, secondo cui il poema conterrebbe elementi «utili a tutte le guerre che si faranno» (TRISSINO 1729, I, c. a4r), chiara eco alla rivendicazione del ruolo didascalico della storia *magistra vitae*, tipica dei proemi metodologici e programmatici della storiografia greca a partire dall'età classica. Cfr. WILLIAMS 1921a, p. 5; GRIFFITH 1986, p. 160. Per l'origine esclusivamente greca dei modelli teorici e pratici di riferimento per l'epica trissiniana, fra i quali mancherebbero due assoluti capisaldi latini del settore quali Orazio e Virgilio, cfr. MUSACCHIO 2003, p. 339.

³ Per le coordinate con cui si realizza questo programma di trapianto integrale dell'eredità culturale greca nella letteratura italiana, cfr. LIEBER 2000, in part. p. 142: «Come la poesia impersona l'imitazione delle azioni umane, così Trissino, nella sua pratica poetica, imita gli antichi modelli, nei quali può cogliere i principi per la nuova lingua letteraria, la lingua 'italiana'. I loro temi, argomenti, personaggi e le regole di organizzazione della forma e del contenuto non sono per Trissino solo di guida, ma rappresentano la più alta istanza di valutazione per la nuova letteratura e per la produzione letteraria dell'autore stesso. Scopo della sua arte poetica è – in pieno accordo con la tradizione umanistica – la salvezza e la messa a disposizione dell'eredità culturale in generale e dell'eredità letteraria dell'antichità in particolare; si tratta del desiderio della *translatio studii*, che già Orazio aveva espresso [...]. Attraverso l'attività di Trissino l'italiano avrebbe assunto l'eredità del latino – e ancor più – del greco».

imprescindibile. Eppure, l'opera del 1529 risente indubbiamente dei precetti dello Stagirita, sia a livello generale, relativamente alle partizioni della poesia, sia per quanto riguarda singoli luoghi del testo, di cui Aristotele rappresenta la fonte o il modello più immediato. Fra i teorici greci maggiormente rappresentati nel trattato va annoverato in primo luogo Ermogene, la fonte primaria della digressione lessicale della prima divisione, autore ampiamente sfruttato in età rinascimentale; le categorie stilistiche enucleate nel Περὶ ἰδεῶν sono a loro volta messe a disposizione dell'*electio verborum*, che costituisce l'unico momento dell'elaborazione del λόγος retorico che interessa a Trissino. Il modello dei capitoli sull'«elezione delle parole» sarà allora da vedere nel *De compositione verborum* di Dionigi d'Alicarnasso, cui anche le *Prose bembiane* sono in larga parte debitorici.

Nell'elaborazione di un paradigma stilistico per il poema epico, un perno fondamentale è rappresentato dal concetto di ἐνάργεια, o *evidentia*, sul quale Trissino insiste tanto nella *Poetica* quanto nel proemio all'*Italia liberata*. In questo caso la fonte diretta è rappresentata dal Περὶ ἐρμηνείας di Demetrio¹, oltre alla *Retorica* di Aristotele.

Gli autori fin qui elencati sono tutti contenuti nell'edizione aldina dei *Rhetores Graeci* uscita in due volumi rispettivamente nel 1508 e 1509 per mano dell'umanista greco Demetrio Ducas². Aristotele (*Poetica* e *Retorica*), Dionigi, Ermogene e Demetrio divenivano per la prima volta pienamente accessibili alla comunità degli umanisti (per tutti gli autori si tratta di *editio princeps*) e, di fatto, iniziarono a essere sfruttati largamente. Questa silloge era posseduta da Trissino, come testimonia l'inventario dei beni conservati in casa del vicentino stilato dal notaio dopo la sua morte³, e si deve pensare che l'assiduo e capillare studio condotto dal letterato su di essa abbia contribuito in maniera decisiva all'elaborazione di un bagaglio di nozioni retoriche eterogenee messe insieme secondo il meccanismo tipicamente umanistico dell'accumulo e dell'integrazione, e che questo *pastiche* abbia trovato espressione nella *Poetica*, a cui Trissino inizia a mettere mano molto verosimilmente una volta concluso il suo studio sull'aldina e sul manoscritto del *De vulgari eloquentia*.

La facile trasferibilità di molti concetti retorici al campo della poetica ne favoriva la fruizione da parte dei teorici della letteratura volgare, e di fatto molti dei trattati di poetica che vengono prodotti nel corso del Cinquecento nascono come adattamenti di trattati di retorica di età classica, e non è sempre agevole ascrivere queste opere al dominio della poetica o della retorica. L'opera di Trissino

¹ Quest'opera, il cui autore non è stato ad oggi identificato con certezza e che è stata erroneamente attribuita in passato a Demetrio Falereo, fu commentata da Pier Vettori nel 1562. Ebbe enorme fortuna nel Cinquecento e fino a tutto il XVIII secolo (cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1980, pp. 9, 163-169). Vi attinsero, fra gli altri, Castelvetro e Piccolomini (cfr. *ibid.*, p. 12).

² Cfr. TIGERSTEDT 1968, p. 15; SICHERL 1992, p. 109. Per i dettagli sull'edizione cfr. SICHERL 1992 e Francesco Donadi in DIONIGID'ALICARNASSO 2013, pp. 78 sg.

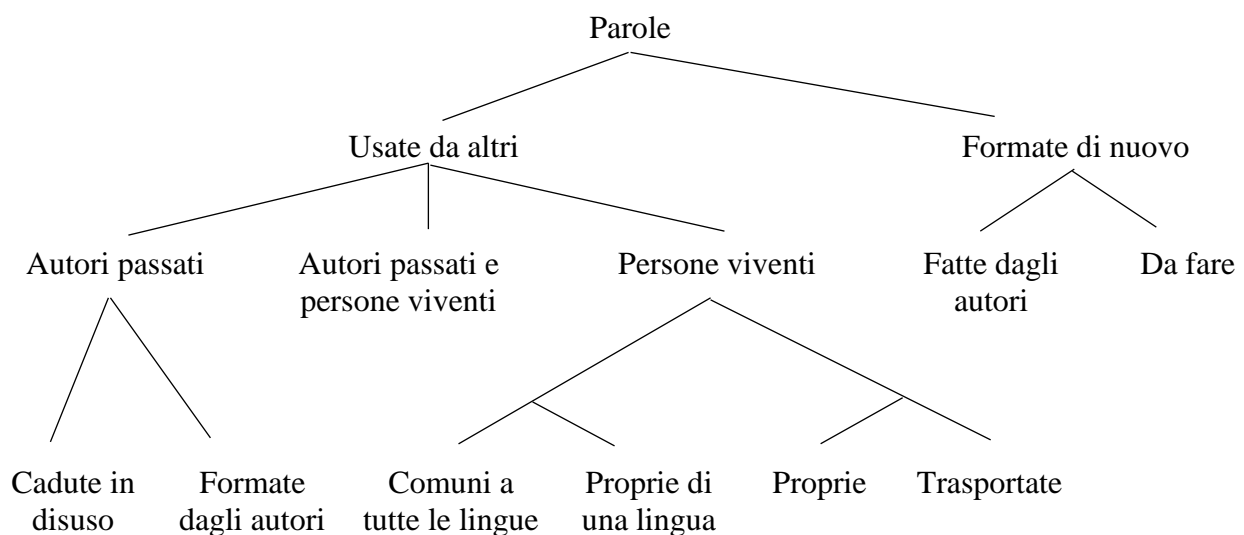
³ Cfr. MORSOLIN 1894, p. 444.

risente molto di questa contaminazione, soprattutto nell'inserimento in blocco delle categorie stilistiche della dizione retorica illustrate da Ermogene nel Περὶ ἰδεῶν.

Di seguito verranno esaminati nel dettaglio i singoli apporti degli autori greci succitati alla *Poetica*, della quale risulterà, in questo modo, una mappatura sulla base degli ipotesti che in essa, in particolare nella prima divisione, si susseguono, si integrano e si incastrano dando corpo a un mosaico di tessere antiche più o meno sapientemente 'riverniciate' nei colori volgari.

4.1. Produttività lessicale e morfologia nominale: l'apporto di Aristotele

Oltre a ispirare la definizione di poesia e, di conseguenza, la struttura generale dell'opera, Aristotele si affaccia anche in singoli luoghi della *Poetica* 1529, in particolare nella prima divisione. Nel capitolo *De la generale elezione de le parole* Trissino opera una casistica delle tipologie lessicali secondo le modalità tipiche dell'*electio verborum* canonizzata dalla retorica classica, incasellandole in una serie di gruppi e sottogruppi perlopiù individuati sulla base del concetto di *uso* (si veda la tavola seguente).



Per Trissino, che distingue fra uso letterario e uso vivo, le parole consacrate da entrambi gli usi «sicuramente e frequentemente si denno usare per ogniuno, come è *amore, piacere, virtute* e simili», mentre quelle un tempo sfruttate dagli autori e successivamente cadute in disuso, «overo sono restate ne l'uso de' contadini e montanari, come è *baldanza, dolzore, pietanza* e simili», «sono da schivare come scolji o si denno usare senon rarissime volte, e denno porsi in luogo commodò et ove stia

bene l'alteza et admirazione, le quali nascono spesse volte da la novità»¹. Qui c'è un riferimento a quella tipologia lessicale che in Dante cadeva sotto il dominio delle *loquela rusticanae* e *montaninae*, in relazione oppositiva alla pronuncia dei *mediastini cives* che esprimevano l'*urbanitas* del volgare. Ma se in Dante si trattava di una categoria lessicale individuata su base fonocustica (gli esempi di *vocabula silvestria* in *DVE* II VII 4, *greggia* e *cetra*, si distinguevano proprio per la loro sonorità aspra veicolata dal nesso muta + liquida), per Trissino il parametro discriminante è rappresentato unicamente dalla sopravvivenza esclusiva di questi termini, pienamente in voga nella poesia delle origini (il 'suffissame transalpino' in *-anza* di continiana memoria e il provenzalismo *dolzore*), nell'uso vivo delle fasce sociali isolate e dunque in ritardo rispetto ai centri di elaborazione e propagazione della cultura 'ufficiale'.

Le parole consacrate esclusivamente dall'uso vivo sono fatte oggetto di ulteriore classificazione interna, «avegna che sempre fosse licito, e sempre sarà, ponere ne' suoi scritti qualunque parola che sia da l'uso presente accettata e signata»². Emerge da questo passaggio la posizione italianista di Trissino, che vedeva in una lingua d'uso condivisa, fatta di parole comuni e comprensibili a tutti, la base per un volgare della nuova poesia classica italiana: queste parole

o sono comuni a tutte le lingue o particolari di una [...]; e se sono comuni a tutte le lingue si possono sicuramente usare, come è *staffeta* per lo andare in posta e fatto d'arme, e simili; ma se sono particolari di una lingua, hanno bisogno di sottile considerazione; perciò che se sono belle e tali che si possano intendere facilmente da tutti, si possono sicuramente usare, siano di che lingua si voglia; come è *noscere* et *adarsi*, verbo che vuol dire 'accorgersi', le quali sono parole lombarde, e così de l'altre; e queste specialmente stanno bene ad usarsi ne lo heroico, ne 'l quale la varietà di lingue, come dice Aristotele, si ricerca; e massimamente dove interviene il costume: cioè quando se induce a parlare uno di un paese, il cui costume è di usare comunemente parole di quello, il che fa spesso Dante et altri singularissimi poeti (*Poetica*, p. IVv).

Le parole che a detta di Trissino sono comuni a tutte le lingue (dove per lingue si intende, ovviamente, i soli volgari italo-romanzi) sono accettate incondizionatamente, in quanto costituiscono il nerbo dell'italiano condiviso. Per il termine *staffetta*, esempio di parola comune, Trissino fa evidentemente riferimento alle due accezioni di 'mansione, incarico, attività svolta da un nunzio, da un messaggero' e di 'soldato o gruppo di soldati mandato in avanscoperta, in ricognizione'³. Per le parole proprie di singoli volgari invece il criterio di accettabilità consiste nella loro bellezza e

¹ *Poetica*, p. IVr.

² *Poetica*, pp. IVr sg.

³ Cfr. GDLI, s. v.

comprensibilità anche da parte di chi non ne fa uso. Qui gli esempi riportati sono *nosco* e *adarsi*, presentati come parole lombarde. Per quanto riguarda la prima, esito del latino *nobiscum*, le attestazioni fino al Cinquecento si concentrano in effetti perlopiù in area lombarda e veneta (in testi di Niccolò de' Rossi, Matteo Bandello, Antonio Pigafetta, Gaspara Stampa, fino a Tassoni)¹, mentre per *adarsi*, 'rendersi conto', 'accorgersi', il TLIO documenta una distribuzione geolinguistica piuttosto ampia, in testi di area veneta, lombarda, umbra, abruzzese e napoletana² (ma Trissino avrà evidentemente avuto presente le sole forme settentrionali). Nella prassi poetica trissiniana *nosco* gode di una discreta fortuna: si contano sette occorrenze, tutte nell'*Italia liberata da' Gotthi*, coerentemente con quanto espresso nella *Poetica*, e cioè che le parole proprie di singoli volgari «specialmente stannò bene ad ufarsi ne l'heroicò, ne 'l quale la varietà di lingue, còme dice Aristotele, si ricerca». Il passo di Aristotele a cui allude Trissino è *Poet.* 1459a 8-10: «τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾷ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς». Γλῶττα, che in Aristotele designa un termine raro, ricercato, eventualmente di origine straniera, è tradotto da Trissino con *lingua*: di qui, al plurale, *varietà di lingue*. Come nel caso del *De vulgari eloquentia*, Trissino forza la fonte piegandola ai fini ultimi del suo discorso. All'epica si addice una lingua composita, mescidata, sempre nei limiti della comprensibilità collettiva, «massimamente d'ove interviene il còstume: cioè quand'ò se induce a parlare un'ò di un pae'se, il cui còstume è di ufare còmunemente parole di quell'ò, il che fa spess'ò Dante et altri singularissimi pœti». Sulla mimesi dell'ἥθος attraverso la riproduzione delle peculiarità linguistiche di un personaggio³ Trissino si soffermerà più a lungo nel capitolo *Del còstume*, contestualmente alla trattazione delle forme stilistiche individuate da Ermogene. Qui egli addita Dante come massimo esponente del plurilinguismo mimetico e, in generale, di una varietà stilistica tutta giocata sull'asse retorico (Dante è il maggior esponente dell'«artificio», ovvero la capacità di contemperare tutti gli stili) e linguistico (con il ricorso sistematico a neologismi, latinismi, onomatopée ecc.)⁴.

Trissino individua un secondo criterio per classificare il lessico dell'uso vivo, e cioè il valore semantico ad esso attribuito, proprio o traslato. Si tratta dell'unico criterio che riguarda il *come* dell'uso, anziché il *da chi*. Questa disomogeneità dipende molto verosimilmente dall'analoga eterogeneità della classificazione aristotelica, nella quale trovano spazio anche le varianti morfologiche, da Trissino relegate alla fine della prima divisione⁵. Come dimostra anche Cicerone,

¹ Cfr. GDLI, s. v.

² Cfr. TLIO, s. v. *addare*.

³ Cfr. AURIGEMMA 1965, p. 25.

⁴ Cfr. AURIGEMMA 1965, pp. 25, 41 sg.

⁵ Cfr. Arist. *Poet.* 1457b 1-3: «ἅπαν δὲ ὀνόμα ἐστὶν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑψηλὸν ἢ ἐξηλασμένον» («Ogni parola è normale, glossa, traslato, di ornamento, di nuovo conio, allungata, troncata o alterata». Trad. Diego Lanza). Sul capitolo XXI della *Poetica* di Aristotele cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 156-175.

che nel *De oratore* distingue fra termini propri, traslati e neologismi¹, la retorica antica non era in grado di elaborare categorie tassonomiche tipologicamente differenziate per l'analisi del nome, e la stretta dipendenza delle poetiche rinascimentali dai modelli classici inibisce un'evoluzione teorica, in questo come in altri ambiti².

Trissino considera in primo luogo le parole proprie:

se sown proprie si ponn sicuramente ufare, come è *calza*, *beretta*, *giupone* e simili; ben si dee guardare di porle in luogo commodo e di prenderle comuni a tutte le lingue, o tuorle al meno da la lingua più bella, o da quella che habbia essa parola più simile a 'l latino o più intelligibile e più soave (*Poetica*, p. IVv).

Il primo criterio per la selezione di queste parole è la loro appartenenza al lessico comune, coerentemente con i presupposti teorici precedentemente delineati, e a seguire la loro bellezza – o meglio la bellezza del volgare a cui vanno ascritti, la vicinanza al latino e l'intelligibilità. Il parametro soggettivo della bellezza del volgare aveva trovato spazio anche nell'*Epistola*, relativamente alla pronuncia: in quella sede, le lingue indicate come migliori erano la toscana e la 'cortigiana'³.

Sui traslati ci si soffermerà più avanti. L'ultima categoria affrontata da Trissino è quella che in Aristotele risponde agli ὀνόματα πεποιημένα, ossia i neologismi, suddivisi in maniera piuttosto sorprendente in base alla loro esistenza o meno nel corpus degli autori di tutti i tempi. Per quelli già esistenti, Trissino cita *soprapreso*, *dischioma* e *inurba*. Il primo è piuttosto diffuso in Boccaccio, ma esistono alcuni precedenti, ad esempio in Bono Giamboni⁴ e in una ballata del monaco fiorentino Bonagiunta⁵, mentre per *dischioma* e *inurba* l'onomaturgo è senz'altro Dante⁶. Su *soprapreso* Trissino torna poco più avanti per illustrare i neologismi per composizione, che in Aristotele

¹ Cfr. Cic. *De orat.* III 149: «Ergo utimur verbis aut iis, quae propria sunt et certa quasi vocabula rerum, paene una nata cum rebus ipsis, aut iis, quae transferuntur et quasi alieno in loco conlocantur, aut iis, quae novamus et facimus ipsi». Più avanti (III 152) Cicerone individua nei *verba inusitata, novata e translata* gli strumenti lessicali con cui l'oratore può conferire splendore ed eleganza al discorso.

² Cfr. Muzio, *Arte poetica* 1220-28 (WEINBERG 1970-74, II, p. 199): «Non però voglio dir ch'a buon poeta / per li lor proprii nomi si disdica / poter mostrar or questa cosa, or quella; / anzi, puote egli e deve or questa legge / servir, or quella, e variar scrittura. / Il che bene avverrà s'or proprie voci, / or tralate, or novelle et or antiche / userà con giudicio, e se tal volta / farà sì ch'a l'improprio il proprio ceda»; MINTURNO 1563, p. 301: «F.: Delle parole, che saperci conviene? M.: Quali sien semplici, quali composte, quali proprie, o sieno spesso usate, o dall'uso lontane, o pur tra queste e quelle, quali di lingua straniera, quali traslate, quali fatte, quali mutate, quali si faccian lunghe, quali brevi».

³ Cfr. *Epistola* 6: «la pronunzia tofcana, e la cortigiana, le quali senza dubbio sono le più belle d'Italia».

⁴ Cfr. GDLI, s. v. *sopraprendere*.

⁵ Cfr. TLIO, s. v. *soprapreso*. Le edizioni di Sette e Ottocento hanno tutte *soprap(p)eso*, eccetto PELAEZ 1895, p. 70.

⁶ Cfr. *Inf.* XXXII 100: «Ond'elli a me: "Perché tu mi dischiomi, / né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti / se mille fiato in sul capo mi tomi"»; *Purg.* XXVI 69: «Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta, / quando rozzo e salvatico s'inurba».

corrispondono ai διπλᾶ ὀνόματα e in Demetrio ai σύνθετα ὀνόματα¹. Qui il vicentino osserva che l'uso dei composti «starà mōltō bene ne le canzōni»².

Ai nomi derivati viene dedicata minore attenzione: Trissino presenta solo due casi di suffissazione verbale, uno dei quali era già stato anticipato poco prima fra i neologismi già esistenti (*dischioma*). L'altro, *inscoglia*, si deve proprio a Trissino che lo introduce nella *Sophonisba*: «Turbatō è 'l mare e mossō un ventō riō, / pur troppō hoimè per tēmpō, / che la mia nave diarmata inscolja»³. Bartolomeo Cavalcanti lo sfrutterà di lì a poco nel quinto libro della sua *Retorica* come esempio di parola derivata⁴, e più tardi Benedetto Fioretti nei *Proginnasmi poetici* definirà il termine «formazione insuave e dura»⁵.

Per quanto riguarda la produzione di latinismi,

questō si dēe fare scarsamente e cōn gran rispetto; e fassi tōllendō la parola integra, cōme è *parente* per *padre*, *imagō*, *caterva*, *procella* e simili; overō fōrmandōla da un'altra, cōme da *urbs*, che vuole dire 'città', Dante fece *inurba*, verbō che vuol dire 'intrare ne la città' (*Poetica*, p. Vr).

Si è già visto come qui l'avvertimento alla cautela nell'uso di prestiti dal latino sia molto probabilmente da addebitare all'aderenza da parte di Trissino alla sua fonte di riferimento, che in questo caso è rappresentata dall'*Ars poetica* di Orazio: lì era concesso l'utilizzo di neologismi derivati dal greco, purché moderato⁶. In realtà, tanto la prassi quanto la teoria trissiniana erano a favore di un uso piuttosto spregiudicato delle forme lessicali latineggianti⁷. Gli esempi trissiniani si distinguono in prestiti veri e propri (*parente*, *imago*, *caterva*, *procella*) e neologismi a base latina (il dantesco *inurba*).

Un'ultima categoria individuata da Trissino e compresa sotto l'etichetta di *epitheti* è formata da aggettivi denominali in *-oso* e *-ante*, dunque rientranti sotto il dominio della derivazione. Questi

¹ Cfr. Arist. *Poet.* 1457a 32 e Demetr. *Eloc.* 91. Per le parole composte in Aristotele cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 158-161.

² *Poetica*, p. Vr.

³ *Sophonisba* 305-307. Cfr. AURIGEMMA 1965, p. 28.

⁴ Cfr. CAVALCANTI 1559, p. 252. Cfr. CREMANTE 1988, p. 62; GDLI, s. v. *inscogliere*.

⁵ NISIELY 1638, p. 117.

⁶ Cfr. Hor. *Ad. Pis.* 52 sg.: «et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si / Graeco fonte cadent parce detorta». Ad Orazio (e a Trissino) attinge anche Muzio nell'*Arte poetica*: «S'al mio dir si conface una parola / posta leggiadramente entro le rime / di Dante o d'altro antico, i' non rifiuto / d'accattarla da lor. Se di mestieri / n'avrò d'un'altra, e che fra' miei quaderni / non ne truovi registro, per le ville / di tutta Italia, e prima di Toscana / cercherò suon ch'a le mie orecchie aggradi. / D'altra lingua trarrollo. Avrò pensiero / Di compor, di formar novella voce, / ma cautamente sì che la sembianza / tenga del casto italico idioma» (WEINBERG 1970-74, II, pp. 170 sg.).

⁷ Cfr. p. es. *Dubbî grammaticali* (TRISSINO 1986, p. 120).

termini, osserva Trissino, in prosa sono usati solo dove necessario (ovvero con la funzione di aggettivi qualificativi), mentre in poesia «per fare ὀρναμένω ε delicateza si frequentanω»¹.

Se in Aristotele gli esempi riportati per gli ὀνόματα πεποιημένα sembrano rientrare piuttosto nel dominio della metafora², Trissino più coerentemente si addentra nel campo della produttività lessicale vera e propria, distinta in onomatopea, composizione, derivazione e prestito. All'onomatopea, di fatto, si avvicina molto la concezione che Demetrio ha dell'ὄνομα πεποιημένον³, secondo una deriva teorica comune ai grammatici alessandrini (si pensi a Dionisio Trace)⁴. Trissino si avvicina più a Demetrio che a Aristotele anche nell'insistenza sulla novità del conio lessicale⁵. Anche la classificazione dell'aristotelico Giorgio Valla in derivazione, composizione e prefissazione è di natura squisitamente morfologica, ma si tratta di categorie funzionali ad un discorso prosodico⁶, nonché pensate per il latino.

Il parametro adottato da Trissino per la classificazione e la selezione del materiale lessicale è, come si è visto, il concetto di *uso*. Di qui, lo scarso interesse per la componente formale del singolo lessema: se le poche considerazioni di natura fonetica sono prese di peso e senza troppa convinzione dal *De vulgari*⁷, allo stesso modo le digressioni morfologiche risentono molto da vicino dell'influenza della *Poetica* aristotelica e del Περὶ ἑρμηνείας di Demetrio. Come sarà ancora più evidente per il caso di Ermogene, quando Trissino traduce e riporta concetti o interi passi altrui non lo fa sempre sotto la spinta di una totale e incondizionata aderenza al contenuto della fonte: il gusto per l'erudizione e l'incapacità di estrapolare singole idee dal contesto d'origine, quasi sempre riprodotto in blocco mediante pochi e spesso impacciati accorgimenti sintattici, lo portano inevitabilmente a prendere le

¹ *Poetica*, p. Vr.

² Cfr. Arist. *Poet.* 1457b 33-35: «πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γὰρ ἕνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἔρρυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα». («Nuovo conio è in generale la parola che non è usata da altri, ma è il poeta stesso che la propone. Sembra in effetti che alcune siano di questo tipo, per esempio le corna *germogliature* e il sacerdote *imprecatore*». Trad. Diego Lanza).

³ Cfr. Demetr. *Eloc.* 94 sg.: «Τὰ δὲ πεποιημένα ὀνόματα ὀρίζονται μὲν τὰ κατὰ μίμησιν ἐκφερόμενα πάθους ἢ πράγματος, οἷον ὡς τὸ σίζε καὶ τὸ λάπτοντες. Ποιεῖ δὲ μάλιστα μεγαλοπρέπειαν διὰ τὸ οἷον ψόφοις εὐικέναι, καὶ μάλιστα τῷ ξένῳ» («Si definiscono *neo-coniati* i nomi prodotti per imitazione di un'emozione o di un'azione, come *σίζε* ('sibilava') e *λάπτοντες* ('lambendo'). Omero, grazie alla somiglianza di questi termini per esempio con dei suoni e soprattutto in virtù della loro originalità, ottiene uno straordinario effetto di magnificenza». Trad. Nicoletta Marini). Dell'onomatopea parlano anche Platone (*Crat.* 422b-424a), Dionigi d'Alicarnasso (*Eloc.* XVI 2-3) e Quintiliano (*Inst.* I v 72; VIII vi 31-33).

⁴ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, p. 173; DEMETRIO 2007, p. 209.

⁵ Cfr. Demetr. *Eloc.* 95: «οὐ γὰρ ὄντα ὀνόματα λέγει, ἀλλὰ τότε γινόμενα, καὶ ἅμα σοφόν τι φαίνεται ὀνόματος καινοῦ γένεσις οἷον συνηθείας· εἰκεν γοῦν ὀνοματουργῶν τοῖς πρώτοις θεμένοις τὰ ὀνόματα» («non usa [*scil.* Omero], infatti, termini già esistenti, ma termini che nascono in quel momento; al contempo, la nascita di un termine nuovo ha un che di ingegnoso, se è conforme alla consuetudine. L'onomaturgo assomiglia appunto ai primi inventori del linguaggio». Trad. Nicoletta Marini).

⁶ Cfr. VALLA 1501, c. FF VIr: «Compositio nobis accentu aperit, quae syllabae sit penultimae quantitas nisi quaeipiam intercidat concisio» ('La composizione ci rivela, tramite l'accento, quale sia la quantità della penultima sillaba a meno che non ci sia una separazione netta fra i due membri').

⁷ Cfr. *Poetica*, p. Vv: «E questa è la elezione che fa Dante de le parole che si dennō ufare ne le canzōni, la quale ne in tuttō laudō, ne in tuttō vituperō».

distanze dalla globalità delle enunciazioni riportate o a contraddirle nel momento in cui elabora considerazioni originali.

Per misurare la reale distanza del pensiero linguistico trissiniano dalla sfera della morfologia può essere utile un confronto con le *Prose della volgar lingua*: laddove Bembo costruisce una categoria morfologicamente omogenea per il gruppo lessicale delle voci a suffisso *-anza*¹, Trissino da parte sua, come si è visto, inserisce questa tipologia nel dominio, morfologicamente eterogeneo, delle parole desuete (gli esempi riportati sono *baldanza*, *dolzore* e *pietanza*)².

La morfologia nominale è affrontata solo in chiusura della prima divisione, in coda alla lunga digressione sugli stili del discorso³. Essa si inserisce pienamente nel quadro generale dell'*electio verborum*, a cui di fatto è dedicato l'intero libro: lo stesso excursus sulle 'forme di dire' desunto da Ermogene è esplicitamente indirizzato alla selezione lessicale, mentre con quest'ultimo capitolo, intitolato *De le passioni de le parole*, Trissino torna su Aristotele completando il quadro delle tipologie di ὀνόματα individuate dallo Stagirita che, si ricordi, comprende in maniera indifferenziata categorie legate all'uso (κύριον, γλῶττα), alla semantica (μεταφορά), alla stilistica (κόσμος), alla produttività lessicale (πεποιημένον) e alla morfologia (ἐπεκτεταμένον, ὑψηρημένον, ἐξηλλαγμένον).

In particolare, le possibili alterazioni morfologiche individuate da Trissino, ovvero *soprabondanza*, *mancomento*, *mutazione* e *trasposizione* corrispondono rispettivamente a ἐπεκτεταμένα, ὑψηρημένα e ἐξηλλαγμένα ὀνόματα, dove quest'ultimo gruppo comprenderebbe mutazione e trasposizione nonostante non si dia una netta sovrapposizione fra i due luoghi, come si vedrà qui di seguito. La distribuzione delle varie tipologie in Trissino trova forse un riscontro più preciso in Quintiliano, il quale parla di *adiectio*, *detractio*, *mutatio* e *ordo*⁴, tuttavia i fenomeni descritti dal retore romano sono generalmente di natura microsintattica piuttosto che morfologica. L'esposizione trissiniana delle singole categorie si avvicina senz'altro maggiormente a quella che si legge in Donato⁵. Infine va osservato che, nel momento in cui, nella quinta divisione, Trissino riporta per esteso il volgarizzamento del passo aristotelico, fa rientrare sotto il dominio del κόσμος tanto le alterazioni morfologiche quanto la coniazione lessicale, di fatto operando una lettura verticale dell'elenco aristotelico⁶:

¹ Cfr. POZZI 1978, pp. 81 sg. Parole di elogio per l'*electio verborum* proposta da Bembo sono espresse da Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (cfr. GIRALDI CINZIO 1973, pp. 94 sg.).

² L'arcaicità di questa categoria lessicale era avvertita anche da Bembo: «Passò questo uso di fine a Dante, e al Boccaccio altresì: tuttavia e all'uno e all'altro pervenne oggimai stanco» (POZZI 1978, pp. 81 sg.).

³ Questa sezione dovette godere di un notevole successo (cfr. KELLOG 1953, p. 278); la si ritrova, fra l'altro, pressoché immutata nella *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti (cfr. CAVALCANTI 1559, pp. 262 sg.).

⁴ Cfr. Quint. *Inst.* IX III 27. Cfr. anche I v.

⁵ Cfr. KEIL 1961, IV, pp. 395-397.

⁶ C'è disaccordo su cosa Aristotele intendesse esattamente per κόσμος, la cui trattazione è assente nella *Poetica*, forse a causa di una lacuna nella tradizione. Per il problema cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 168-172.

Ogni parola poi è propria, o lingua, o metafora, o ornamento, e l'ornamento si fa con formare parole di nuovo, o con lo allongarle o accorciarle o tramutarle (*Poetica* 1562, p. 21v).

Fra le interpretazioni cinquecentesche del termine κόσμος si segnala quella di Torquato Tasso, che si legge nei *Discorsi del poema eroico*. Qui l'autore della *Gerusalemme liberata* fa riferimento anche alle posizioni esegetiche di Vettori e Maggi:

Il nome usato per ornamento è l'epiteto, o 'l nome aggiunto che vogliam dirlo; il quale Aristotele chiamò co 'l nome greco κόσμον; e questo nome significa quella sorte d'epiteti che son detti 'oziosi' e 'vani', come piace al Vittorio; o vero quello che da' Greci è detto οἰκεῖον, cioè 'proprio' o 'appropriato', come dichiara il Maggio; benché più mi piace l'altra opinione, perché la proprietà non suole apportar grande ornamento¹.

La prima ipotesi ha ancora oggi diversi sostenitori², mentre alla seconda si allinea anche Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, come si vede di seguito:

Le proprie voci dimandò Aristotile ornato, come che elleno per lo più siano le più belle, e le più acconce che si possano ritrovare, per porre così leggiadramente e così vivacemente sotto gli occhi di chi legge la cosa, della qual si ragiona, che paia ch'ella si vegga fare³.

I casi di alterazione morfologica in questione rientrano all'interno di ciò che la grammatica antica definiva metaplasmi, ovvero deviazioni deliberate dalla forma canonica a scopo ornamentale, in larga misura analoghi ai solecismi ma distinti da essi in quanto questi ultimi rappresentano veri e propri *vitia elocutionis* non intenzionali⁴.

Sotto l'etichetta di *soprabondanza* Trissino fa rientrare fenomeni di natura piuttosto eterogenea. Si distingue, in particolare, la dieresi («La soprabondanza adunque overo è per diviſione, cioè dividendō una diphthōnga, si accrefce una syllaba a la parola, com'è *pietate*, parola di tre syllabe, separandō quella *iē*, diphthōnga, si fa *pietate* di quattrō syllabe»⁵), la diastole («overo è per

¹ TASSO 1964, p. 181.

² Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 168 sg.

³ GIRALDI CINZIO 1973, p. 145.

⁴ Cfr. Quint. *Inst.* IX III 2: «Verum schemata lexeos duorum sunt generum: alterum loquendi rationem novat, alterum maxime conlocatione exquisitum est [...]. Prius fit isdem generibus quibus vitia: esset enim omne eiusmodi schema vitium si non peteretur, sed accideret» («Ma le figure di parola sono di due generi: uno rinnova il modo di parlare, l'altro è ricercato soprattutto nella disposizione delle parole [...]. Il primo si verifica secondo le stesse modalità con cui si verificano i difetti del linguaggio: infatti ogni figura di questo genere sarebbe un difetto se non venisse ricercata intenzionalmente ma capitasse per caso» (Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

⁵ *Poetica*, pp. Xv sg.

allongazione di *tempo*, cōm'è *humile*, allongandō quel *mi*, che è briève, si fa *humile*»¹), il raddoppiamento («Overo è per accrescimento di lettera, cōm'è *fumo* per un *m*, accrescendone un altro, si fa *fummo*»), la prostesi («O per accrescimento di syllaba [...]. E questo tale accrescimento è overo ne 'l principio de la parola, cōm'è *stare istare*»), l'anaptissi («overo ne 'l mēto, cōm'è *spasmo spafimo*»), l'epitesi o paragoge («o ne la fine, cōme *più piùe*»). Dieresi e diastole sono dispositivi tipicamente poetici di adattamento del livello verbale al livello metrico, per cui non appartengono ai fenomeni della morfologia nominale. Anche per quanto riguarda l'esempio di accrescimento *stringe distringe*, in realtà non si tratta di alterazione morfologica di un unico lessema, ma di derivazione tramite l'aggiunta del prefisso intensivo *dis-*. Da qui si comprende come Trissino intenda fornire un campionario generico di alterazioni utili in poesia, ovvero di tutti quegli accorgimenti solitamente adottati dai poeti per conferire maggior elevatezza alla lingua e per adeguarla alla struttura metrica che la deve accogliere, in particolare al computo sillabico, alla posizione degli accenti e alle rime, come è dichiarato poco più avanti («queste cotali passioni si fanno per la struttura, cioè per il verso o per le definenzie»).

Questo è evidente anche ove si considerino i casi di *manramento*, che comprendono la sineresi («fassi overo per unire due vocali che erano disgiunte»), la sistole («o per sminuire tempo»), lo scempiamento («lettera»), l'aferesi («o syllaba; la quale diminuzione si fa overo ne 'l principio de la parola, cōm'è *disdegnò sdegnò*»), la sincope («overo ne 'l mēto, cōm'è *scioljere sciorre*»), l'apocope («o ne la fine, cōm'è *virtute virtù*») e il troncamento («Ma quando la vocale ultima si rimuove, tal che la parola vien poi a terminare in consonante, cōm'è *pensiero pensier, bello bel*, questa si dimanda remozione»), per il quale Trissino rimanda all'esposizione più estesa nella seconda divisione, in cui riprenderà anche dieresi e sineresi, in quanto meccanismi di natura patentemente metrica.

Per i casi riportati da Trissino come *mutazioni* si può parlare in buona sostanza di varianti dovute a esiti fonetici differenti o stadi evolutivi del lemma volgare a partire dalla base latina comune («*fuoco* *fuogò*, *lume* *lome*, *despetto* *despittò*»), mentre la *trasposizione* è ciò che oggi prende il nome di metatesi («la trasposizione è quando una lettera che era davanti si pone dappoi, e la dappoi davanti, cōm'è *piange piagne, dentro drentò*»).

L'utilizzo di tutte queste varianti per Trissino è subordinato al solito criterio della validità translinguistica: sono infatti censurate non solo quelle forme che «sono particolari di qualche lingua, cōm'è *Padua Pava, capo cò*»², ma anche quelle «poetiche, cōm'è *lume lome, fuori furi*». Esse sono accettate solo a patto che rientrino nel paradigma della lingua comune, di conseguenza il raggio

¹ *Poetica*, p. XIr (qui e di seguito).

² *Poetica*, p. XIv.

dell'ideoneità è ristretto, con riserva, ai soli fenomeni metrici, in particolare al troncamento («alcune di esse sōnō generali a tutte le lingue, cōm'è forse la remōziōne, e questa è laudabile ove occorre il bifognō»)¹. Ancora una volta Trissino piega la teoria all'idolo dell'italiano comune senza ammettere deroghe di sorta: così la fitta casistica sin lì delineata viene di fatto delegittimata con un colpo di spugna, mentre è dimenticata, in questo modo, anche la polifonia linguistica dantesca che sembrava godere di incondizionata ammirazione all'inizio della divisione. In ogni caso, egli esibisce «un lessico tecnico [...] illuminante per una capacità ragguardevole di descrivere e incasellare ordinatamente fatti di stile e fenomeni fonetici, retorica e grammatica, con espansioni teoriche e terminologia anche originale»².

4.2. L'«elezione de le parole»: Dionigi d'Alicarnasso

Le *Prose della volgar lingua* sono largamente debitrice verso il *De compositione verborum* di Dionigi d'Alicarnasso: Bembo modella il secondo libro del suo trattato sull'opera di Dionigi, senza mai dichiarare esplicitamente la fonte, anzi occultandola attraverso accorgimenti strategici³, non diversamente da quanto farà Trissino con Ermogene, come si vedrà. Sono molti i trattati di poetica e retorica del Cinquecento che attingono da Dionigi: basti pensare al *topos*, molto diffuso, della dimostrazione dell'importanza dell'*ordo verborum* nella costruzione ritmica del verso, attraverso lo stravolgimento di tale ordine in versi solitamente paradigmatici della tradizione lirica italiana, sul modello fornito dal quarto libro del *De compositione verborum*⁴. Grazie alla diffusione capillare dell'aldina dei *Rhetores Graeci*⁵, il retore di Alicarnasso diventa un vero e proprio punto di

¹ *Poetica*, p. XIr.

² DANIELE 1994, p. 129.

³ Cfr. DONADI 1990, in part. pp. 68 sg.: «lo scrittore veneziano non si limita, secondo la pratica del tempo, ad una appropriazione più o meno esplicita, comunque identificabile; ma cerca addirittura di depistare il lettore, indirizzandolo genericamente verso i retori latini e senza mai nominare, nemmeno incidentalmente, al sua fonte segreta. Il Bembo approfittava, io credo, della scarsa familiarità dei suoi contemporanei con un retore concettualmente arduo nell'originale, privo di traduzioni e di commenti, e che per giunta aveva la mala sorte di esordire nella *princeps* accanto alla *Poetica* aristotelica». Cfr. anche Francesco Donadi in DIONIGI D'ALICARNASSO 2013, pp. 13 sg., 63-66. Sull'*electio verborum* in Bembo cfr. POZZI 1978, pp. 120 sg.

⁴ Oltre a Bembo (cfr. POZZI 1978, p. 127), si pensi ad esempio alla disquisizione varchiana sulla disposizione delle parole, e dunque degli accenti, nel verso (cfr. VARCHI 1590, p. 639).

⁵ Oltre al *De compositione verborum*, l'aldina contiene, sotto la titolatura generica *Dionysii Alicarnasei ars rhetorica* fornita nell'indice, l'*Ars rhetorica*, silloge eterogenea di testi retorici attribuiti a Dionigi da uno scoliasta dell'unico codice che tramanda il testo (*Parisinus Graecus* 1741) e a cui Trissino fa riferimento nella sesta divisione della *Poetica* (cfr. *infra*), e il *De Thucydidis idiomatibus*.

riferimento negli studi sull'elocuzione poetica, tanto da essere definito da Francesco Patrizi «gran maestro del ben dire»¹.

Il rapporto fra Trissino e Dionigi è di fatto meno stretto di quanto sia stato rilevato². La natura sostanzialmente lessicale dell'apporto trissiniano alla questione della lingua porta inevitabilmente il vicentino a privilegiare l'*electio verborum* piuttosto che la *compositio*: per quel che concerne la componente verbale della poesia Trissino si avvicina dunque ad Aristotele e alla scuola postaristotelica di Teofrasto, in polemica divergenza rispetto al pensiero di Dionigi. Contestualmente alla lunga rassegna sui sette stili del discorso Trissino scrive:

non solamente le sentenzie e le parole fanno le forme di dire, ma anchora ci voleno i modi, le figure, i membri, la compositione, la depofizione e la rima [...]. Ma io, che intendo solamente di trattare in questo luoco de la elezione de le parole, lascio quelle altre cose che costituiscono le forme di dire da canto, come non pertinenti a la presente intenzione; de le quali, se piacerà a Dio, in altro luoco sarà diffusamente trattato (*Poetica*, pp. VIIr sg.).

Dei vari elementi costitutivi delle *forme di dire* si parlerà a proposito di Ermogene. Qui importa mettere in rilievo il fatto che l'elezione è considerata prioritaria rispetto alla composizione, tanto che Trissino non arriverà mai ad espletare la promessa di una futura trattazione della seconda. Ma ancora più interessante è il fatto che Trissino, con questa dichiarazione di intenti, si ponga dichiaratamente in antitesi speculare rispetto a Dionigi, il quale, rivolgendosi in apertura del suo trattato al dedicatario dell'opera, Rufo Metilio, così si esprime:

ἐὰν δ' ἐγγένηται μοι σχολή, καὶ περὶ τῆς ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων ἐτέραν ἐξοίσω σοι γραφήν, ἵνα τὸν λεκτικὸν τόπον τελείως ἐξεργασμένον ἔχῃς. ἐκείνην μὲν οὖν τὴν πραγματείαν εἰς νέωτα πάλιν ὥραις ταῖς αὐταῖς προσδέχου θεῶν ἡμᾶς φυλαττόντων ἀσινεῖς τε καὶ ἀνόσους, εἰ δὴ ποτε ἡμῖν ἄρα τούτου πέπρωται βεβαίως τυχεῖν· νυνὶ δὲ ἦν τὸ δαιμόνιον ἐπὶ νοῦν ἡγαγέ μοι πραγματείαν δέχου³.

¹ PATRIZI 1969-71, II, p. 113.

² Cfr. PROTO 1905, pp. 10-12, secondo il quale Trissino addirittura dovrebbe a Dionigi l'idea della composizione delle prime due divisioni della *Poetica*.

³ *Comp.* I 10-11. «Se ne avrò il tempo, ti darò anche un secondo scritto, *Sulla selezione delle parole*: perché tu abbia a disposizione una trattazione esaustiva sullo stile. Quel lavoro aspettalo per l'anno prossimo, nella stessa stagione, se agli dei piace conservarci senza affanni e senza mali e se il destino, per giunta, vuole fermamente che noi raggiungiamo il nostro scopo» (trad. Francesco Donadi). Ovviamente, anche in questo caso «lo scritto menzionato non ci è pervenuto, né si sa per certo se Dionigi abbia dato corso al suo progetto» (Antonia Marchiori in DIONIGI D'ALICARNASSO 2013, p. 140).

La teoria del verso, interamente sviluppata attorno alle sedi dell'accento, esclude di fatto qualsiasi riferimento alle strategie espressive innescate dall'*ordo verborum*, mentre la rapida rassegna di figure retoriche spalmata nelle ultime due divisioni si limita perlopiù ai tropi, dunque agli slittamenti semantici del singolo lessema, relegando le *conversioni della costruzione*¹ ad un arido elenco quasi in chiusura dell'opera, suggellato da una considerazione quanto mai generica e sbrigativa: «quelli che sapranno scegliere di queste tali figure e tropi quelle che faranno al proposito loro, et a tempo e luoco le sapranno ben usare, orneranno i poemi loro di incomprendibile vaghezza»².

L'apporto più massiccio di Dionigi alla *Poetica* è con ogni probabilità fornito dal capitolo XVI. Nella *Poetica* Trissino propone una visione analitica della struttura interna del verso che viene scandita in lettere, sillabe, accenti e piedi. Questa schematizzazione si deve alla grammatica e retorica classica: già Aristotele la introduce nella *Metafisica*, a proposito dell'esistenza delle Idee: «ἔστωσαν [...] αἱ μὲν ἐν τῇ φωνῇ συλλαβαὶ οὐσίαι τὰ δὲ στοιχεῖα αὐτῶν στοιχεῖα τῶν οὐσιῶν»³.

Così, anche secondo Dionigi il λόγος è formato da un insieme di ὀνόματα a loro volta suddivisi in συλλαβαί, e queste in γράμματα. Nonostante lo schema dionisiano costituisca evidentemente il modello di tutte le analoghe elaborazioni seriori, Trissino, a differenza di Dionigi, seziona l'unità ritmica del verso piuttosto che il dominio verbale in sé, avvicinandosi in questo modo ai grammatici latini tardoantichi (cfr. *infra*).

Ancora meno affini sono le rispettive teorie della versificazione: se si esclude la canonica individuazione delle dodici tipologie di piede⁴, non c'è traccia nella *Poetica* di asserti di metrica possibilmente attinti da Dionigi.

Vanno invece rilevati echi dal capitolo XVI nel paragrafetto *De la particolare elezione de le parole*, che introduce la digressione sui sette stili. Si confrontino i due luoghi:

Hora, circa la elezione particolare ch'io facciò de le parole, prima è da sapere che i poëti denno con ogni studiò sforzarsi di accomodare le parole a le sentenzie, cioè fare che il suonò de le parole quaj il sentimento di esse sentenzie referisca; la qual cofa fecenò mirabilmente appressò i Greci Hòmerò e Pindarò, et appressò i Latini Virgiliò, Catullò et Hòraziò (*Poetica*, p. Vv).

¹ Cfr. *Poetica* 1562, p. 41v.

² *Poetica* 1562, p. 44v.

³ Arist. *Metaph.* 1086b 22-24. «Poniamo [...] che le sillabe di una parola siano sostanze e che le lettere di quelle sillabe siano elementi delle sostanze» (trad. Giovanni Reale). Cfr. anche 998a 23-24; 1013b 17-18; 1023a 36; 1034b 25-28; 1035a 10-17; 1041b 11 sgg.; 1043b 5-6; *Cat.* 14b 1-2.

⁴ Cfr. GENTILI 1990, p. 11.

Καὶ αὐτοὶ μὲν δὴ κατασκευάζουσιν οἱ ποιηταὶ καὶ λογογράφοι πρὸς χρῆμα ὀρῶντες οἰκεῖα καὶ δηλωτικὰ τῶν ὑποκειμένων τὰ ὀνόματα¹.

Posto che Dionigi si riferisce qui all'ὀνοματοποιία, intesa in senso lato (l'arte di coniare parole) e stretto (l'onomatopea: cfr. XVI 2-3), piuttosto che alla scelta generica delle parole stesse, è chiaro che i concetti di οἰκεῖος ('conveniente', 'appropriato') e di δηλωτικὸς ('icastico') sviluppano qui un aspetto in qualche modo trasversale della creazione lessicale, che può essere esteso all'*electio verborum* nel suo complesso. Si tratta di un elemento che Trissino riprenderà più estesamente nella *Poetica* postuma e, soprattutto, nella prefazione all'*Italia liberata da' Gotthi*, diventando uno dei pilastri programmatici su cui si fonderà la composizione del poema epico: mi riferisco all'ἐνάργεια, per la quale Trissino troverà un sostegno normativo più solido in Aristotele e, soprattutto, in Demetrio.

Il modello per eccellenza di ἐνάργεια era visto, nell'antichità come in età umanistica, in Omero, da cui Dionigi attinge tutti i quattro esempi di creatività lessicale 'icastica' qui riportati, fra cui il verbo κλάγγειν (*Il.* II 210, in cui è associato al verso di un'aquila ferita), poi ripreso da Pindaro (*Pyth.* IV 23): proprio quest'ultimo fa coppia con Omero nell'elenco dei poeti classici che per Trissino eccelserono nell'arte dell'«accommodare le parole a le sentenzie».

È possibile rintracciare un ulteriore spunto dal capitolo XVI del *De compositione verborum* nella classificazione delle tipologie lessicali compresa sotto il titolo *De la generale elezione de le parole*: le due grandi categorie in cui Trissino suddivide in prima istanza l'intero dominio lessicale sono le parole *formate di nuovo* e quelle *usate da altri*. Proseguendo il discorso sulla coniazione di nuovi termini da parte dei poeti, Dionigi aggiunge:

πολλὰ δὲ καὶ παρὰ τῶν ἔμπροσθεν λαμβάνουσιν ὡς ἐκεῖνοι κατεσκεύασαν, ὅσα μιμητικὰ τῶν πραγμάτων ἐστίν².

Nella sesta divisione della *Poetica* Trissino chiama esplicitamente in causa Dionigi a proposito del costume (ἥθος). Questa volta non si tratta del *De compositione verborum*, ma del capitolo conclusivo della silloge pseudo-dionisiana che va sotto il titolo di *Ars rhetorica*, anch'essa contenuta nell'aldina del 1508. Il capitolo in questione è intitolato Περὶ λόγων ἐξετάσεως ('L'analisi dei discorsi'), e rappresenta la trascrizione di una lezione scolastica di retorica nella quale si cerca di elaborare criteri

¹ D. H. *Comp.* XVI 1. «I poeti e i prosatori elaborano essi stessi le parole appropriate e in grado di far vedere l'oggetto trattato in relazione al momento» (trad. Francesco Donadi).

² D. H. *Comp.* XVI 1. «Molte parole le prendono anche dai loro predecessori, quando questi le hanno create utilizzando le lettere in grado di meglio imitare» (trad. Francesco Donadi).

oggettivi per la valutazione estetica di opere in prosa che vadano oltre la mera reputazione degli autori, spesso fuorviante. Rispetto a quanto aveva fatto nelle prime quattro divisioni, nella *Poetica* del 1562 Trissino è più prodigo nel dichiarare le sue fonti, anche dove la semplice citazione occasionale si espande fino a diventare un vero e proprio volgarizzamento di ampio respiro, come in questo caso in cui il capitolo pseudo-dionisiano è riportato pressoché per intero. La versione di Trissino occupa uno spazio considerevole, all'incirca un terzo della sesta divisione (pp. 33r-40r), e in effetti il vicentino adotta per Dionigi lo stesso trattamento riservato alla *Poetica* di Aristotele nel corso dell'opera: il testo della fonte è spesso frammentato dal ricorso ad altre autorità e aggiornato tramite riferimenti alla lingua e letteratura latina e volgare.

Di seguito si riportano le prime righe della citazione volgarizzata e il passo originale, al quale Trissino rimane piuttosto fedele, come si può vedere:

I costumi, adunque, della comedia e delli altri poemi, oltra quello che avemo detto nella tragedia secondo la opinione di Aristotele, ancora si considereranno secondo la divisione di Dionisio Alicarnaseo in questa forma: il costume è duplice, cioè uno è comune e filosofico, e l'altro è particolare e retorico. Et il comune e filosofico è quello che invita gli uomini alla virtù e li rimuove dai vizii, il che dee essere la intenzione di tutti i buoni poeti. Il particolare poi, o vero retorico, è quello che fa dire parole e far cose convenienti alla natura e disposizione di ciascuno di quelli che se introducono nei poemi (*Poetica* 1562, p. 33r).

τὸ ἥθος φημὶ διπλοῦν εἶναι, κοινὸν τε καὶ ἴδιον. πῇ διορίζω τὸ κοινὸν καὶ τὸ ἴδιον ἀπ' ἀλλήλων, φράσω. κοινὸν λέγω τὸ φιλοσοφίας ἐχόμενον. ἔστι δὲ τοῦτο τί; τὸ εἰς ἀρετὴν προτρέπον καὶ κακίας ἀπαλλάττον. ἴδιον δὲ λέγω τὸ ῥητορικόν. ἔστι δὲ τοῦτο τί; τὸ πρέποντας καὶ προσήκοντας τοὺς λόγους ποιεῖσθαι περὶ τῶν ὑποκειμένων πραγμάτων τῷ λέγοντι αὐτῷ καὶ τῷ ἀκούοντι καὶ περὶ ὧν ὁ λόγος καὶ πρὸς οὓς ὁ λόγος¹.

La digressione, volta a colmare il silenzio di Aristotele intorno alla commedia, prosegue, di pari passo con il testo dello Pseudo-Dionigi, con l'analisi delle sette *parti* (τόποι) del costume particolare (ἴδιον ἥθος), ovvero *nazioni* (κοινὸν ἔθνος), *paesi* (ἴδιον ἔθνος), *genere* (γένος), *età* (ἡλικία), *fortuna* (τύχη), *disposizioni* (προαιρέσεις) e *esercizii* (ἐπιτηδεύσεις), seguita da una serie di considerazioni sul *ridicolo* (γελοῖον) per le quali viene fatto ampio ricorso a Aristotele, Cicerone e Quintiliano², e

¹ D. H. *Rh.* XI II. 'Dico che il costume è duplice, comune e particolare. Ora dirò in che modo distinguo fra di loro il comune e il particolare: comune chiamo quello che riguarda la filosofia. Di cosa si tratta? È quello che indirizza alla virtù e allontana dal vizio. Particolare chiamo quello retorico. Di cosa si tratta? È comporre discorsi convenienti e opportuni relativamente all'oggetto a cui ci si riferisce, sia per chi parla sia per chi ascolta, sia per coloro di cui si parla nel discorso, sia per coloro ai quali è rivolto il discorso'.

² Cfr. Arist. *Rhet. passim*; Cic. *De orat.* II 58-71; Quint. *Inst.* VI III.

sulle *parole* (ὀνόματα) che si convengono al genere comico. A questo punto, esaurita l'operetta retorica a cui si è appoggiato fino a qui, Trissino prosegue la sua ricostruzione delle partizioni descrittive della commedia riprendendo e ampliando un argomento su cui si era già soffermato nella quinta divisione, a proposito della tragedia:

Oltre di questo noi percorreremo più ampiamente le conversioni e le figure del parlare di quello che nella tragedia avemo fatto, la qual cosa apporterà molta utilità et ornamento a tutti i poemi che avemo detti e che diremo (*Poetica* 1562, p. 40r).

Si tratta dei tropi, dispositivi retorici a cui Trissino dedica ampio spazio in quanto elementi costitutivi di molti fra i sette stili ermogenici del discorso nonché responsabili, fra l'altro, dell'ἐνάργεια, uno dei maggiori pregi dell'elocuzione poetica secondo il letterato vicentino¹.

4.3. Parole proprie, parole trasportate: semantica della metafora

Un indizio del fatto che le ultime due divisioni della *Poetica* costituiscono un'appendice pienamente integrabile alle prime quattro può essere visto nelle modalità con cui Trissino affronta il tema dei tropi o traslati, ai quali viene concesso spazio in entrambe le pubblicazioni. In particolare, nella prima divisione Trissino si occupa di linguaggio figurato contestualmente alla sua traduzione del Περί ἰδεῶν di Ermogene. La σεμνότης ('solennità'), da Trissino resa con *venerazione*, è una delle articolazioni della μέγεθος ('grandiosità')². Uno degli strumenti attraverso cui questo tipo di stile può essere generato è l'uso dei τροπικαὶ λέξεις, ovvero tutte quelle figure di significato che comportano uno slittamento semantico di una base lessicale o sintagmatica³. Trissino traduce τροπικαὶ λέξεις con *trasportazioni*, che può essere considerato un calco di μεταφορὰ – o, se si vuole, di *translatio* – in quanto implica l'idea di trasferimento, trasporto di valore semantico da una base a un'altra.

Verso la fine della rassegna ermogenica, Trissino parafrasa un passaggio della sua fonte in cui si affronta la δεινότης, l'abilità di saper utilizzare appropriatamente tutte le altre forme di stile. Lì il retore greco parla di τετραμμένος λόγος. La differenza rispetto a τροπικὴ λέξις è minima, e non coinvolge il senso generale: se nel caso di τροπικὴ λέξις si parla di 'linguaggio metaforico' in senso

¹ Cfr. *Poetica* 1562, p. 23r: «[...] li eccellentissimi poeti di ogni lingua tutti sono stati metaforicissimi, come si vede essere Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini e Dante fra gli Italiani».

² Cfr. Hermog. *Id.* I vi 18-20; *Poetica*, p. VIv.

³ Anche Aristotele e Demetrio pongono le metafore sotto il dominio dell'espressione σεμνὴ.

lato, ovvero l'insieme dei dispositivi che lo determinano, τετραμμένος λόγος è semplicemente il prodotto di tale linguaggio, un discorso 'traslato'¹. Tuttavia, Trissino in questo caso traduce *parole converse*, avvicinandosi al concetto generico di mutazione (che peraltro rappresenta il valore originario della radice greca) piuttosto che di trasferimento. Ritengo che la distinzione lessicale adottata da Trissino non sia casuale, ma che adombri una vera e propria differenziazione semantica: egli doveva avere in mente due oggetti almeno in parte differenti, come si può dedurre da un'analisi accurata delle divisioni postume, in cui il linguaggio metaforico assume un peso decisivo nell'economia dell'esposizione.

Nella *Poetica* 1562 la fonte primaria non è più Ermogene, ma Aristotele. La definizione di metafora fornita nella quinta divisione è presa di peso dalla *Poetica* dello Stagirita, con qualche riserva:

Ogni parola poi è o propria, o lingua, o metafora, o ornamento [...]. La metafora poi è un trasportare di parole di uno significato nell'altro, con una certa similitudine di ragione (*Poetica* 1562, p. 21v).

Ἄπαν δὲ ὀνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος [...]. Μεταφορὰ δὲ ἐστιν ὀνόματος ἄλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον².

Rispetto alla fonte, Trissino non riporta gli slittamenti semantici fra specie e genere, che per Aristotele vanno compresi sotto la μεταφορὰ tanto quanto le ἐπιφοραὶ definite κατὰ τὸ ἀνάλογον, ovvero per analogia. L'omissione è spiegata poco più avanti:

Ma perché Aristotele non separò la sinecdoche dalla metafora, anzi di quella come metafora tratta e così fa dello abuso, noi però serberemo queste alla Sesta Divisione, ove di queste insieme con le altre conversioni e figure, come a suo luogo, si tratterà (*Poetica* 1562, p. 22r).

Trissino non si rende conto che per Aristotele il termine μεταφορὰ sta a significare, in generale, tutte le tipologie di mutazione del valore semantico di una base significante, fra cui la metafora in senso stretto, ma anche sineddoche, catacresi, metonimia, ipallage e così via³. In particolare, alla sineddoche Aristotele si riferisce, ovviamente, quando parla di passaggi fra γένος e εἶδος. Ciò che

¹ Si noti che la base etimologica dei due determinativi, aggettivo denominale il primo e participio perfetto il secondo, è la medesima (radice *τρπ di τρέπω e τρόπος).

² Arist. *Poet.* 1457b 1-2, 6-9.

³ Per il concetto di metafora in Aristotele cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 163-167; 185-197.

Trissino definisce *abuso* è la figura di significato nota con il nome di catacresi, ovvero una metafora utilizzata per colmare una lacuna lessicale e che, di conseguenza, diventa di uso comune (es. la ‘gamba’ del tavolo)¹.

Da Aristotele in poi il termine μεταφορὰ si specializza progressivamente e, a partire dagli stoici, il significato originario viene assorbito da τρόπος. Questa evoluzione viene infine assorbita dalla retorica latina², come è testimoniato da Cicerone:

Translata dico [...] quae per similitudinem ab alia re aut suavitatis aut inopiae causa transferuntur; immutata, in quibus pro verbo proprio subicitur aliud quod idem significet sumptum ex re aliqua consequenti [...]. Hanc [...] μετωνυμίαν grammatici vocant, quod nomina transferuntur; Aristoteles autem translationi et haec ipsa subiungit et abusionem, quam κατάχρησιν vocat³.

Il passo ciceroniano ha senza dubbio orientato l’affermazione trissiniana sulla condotta di Aristotele nei confronti della metafora. Qui Cicerone definisce la catacresi *abusio*, anche in questo seguito da Trissino, e parla di *immutatio* o μετωνυμία (metonimia), comprendendo sotto di essa la sineddoche, come risulta dagli esempi forniti, tolti da Ennio⁴.

Per Trissino, il significato di metonimia è alquanto specifico, dal momento che è limitato alla sostituzione dell’oggetto con il nome del suo inventore:

La metonimia è quando in vece del proprio nome se ne pone un altro, alla invenzione e tutela del quale esso proprio nome si riferisce, come è *Cerere* per lo pane, del quale essa fu inventrice, e *Bacco* per lo vino, e *Vulcano* per lo fuoco, e *Nettuno* per lo mare, e simili (*Poetica* 1562, p. 41v).

Fra gli autori di trattati di poetica composti sulla scia dell’opera trissiniana alcuni rimangono fedeli all’impostazione teorica di matrice aristotelica. È il caso di Antonio Minturno, il quale riproduce fedelmente lo schema quadripartito dei tropi, chiamati *trasportamenti*:

¹ Il fatto che sotto la categoria aristotelica di metafora siano comprese anche sineddoche e catacresi è rilevato anche da Robertello nel suo commento alla *Poetica*: cfr. ROBERTELLO 1548, p. 247.

² Per i dettagli sull’evoluzione del concetto di metafora da Aristotele alla latinità cfr. CALBOLI 2005.

³ Cic. *Orat.* 92-94. «Chiamo metafore quelle parole che [...] per somiglianza sono trasportate da una cosa a un’altra o a scopo di ornamento o per mancanza di una propria denominazione; chiamo metonimie quelle in cui per una cosa al posto di un vocabolo proprio se ne sostituisce un altro che abbia il medesimo significato desunto da una cosa che abbia rapporto con quella [...]. I grammatici la chiamano μετωνυμία, perché si mutano i nomi; Aristotele alla metafora unisce anche queste e l’*abusio* che chiama κατάχρησις» (trad. Giannicola Barone). Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 169 sg.

⁴ Cfr. Cic. *Orat.* 93: «[...] alio modo transtulit cum dixit Ennius “arce et urbe orba sum”, alio modo, si pro patria arcem dixisset; et “horridam Africam terribili tremere tumultu” cum dicit pro Afris immutare Africam» («[...] in un modo lo attuò Ennio quando con una metafora disse: “sono priva della rocca e della città”, in un altro modo lo avrebbe attuato se avesse detto rocca nel senso di patria e lo attuò in un altro modo nel verso: “l’orrida Africa tremò al terribile tumulto” quando dice *Africa* per *Afri* con nome mutato». Trad. Giannicola Barone).

Il trasportamento, che da' Latini *traslatio*, da' Greci *metaphora* si chiama [...], non è altro, che una somiglianza, per cui la parola posta nell'altrui luogo, come s'egli fusse suo, essendo conosciuta molto diletta [...]. Trasportasi la voce, o dal genere alla spetie [...], o dalla spetie al genere [...], o d'una spetie in un'altra [...], o con certa proportion¹.

Stesso discorso va fatto per Tasso, che nei *Discorsi del poema eroico* traduce fedelmente Aristotele, a partire dalla classificazione lessicale:

Ogni nome è o proprio, o straniero, o trasportato, o usato per ornamento, o fatto, o allungato, o accorciato, o mutato [...]. Traslazione è trasportamento di nome proprio o da genere a spezie, o da spezie a genere, o da spezie a spezie, o secondo la proporzione².

Tuttavia, Tasso si dimostra più lucido di Trissino nel delineare in senso diacronico la situazione relativa alle etichette di volta in volta assegnate alle figure retoriche in questione da Aristotele in avanti:

Ma benché questo nome di metafora paia tanto ristretto d'Aristotele quanto abbiám veduto, nondimeno alcune volte l'usò in larghissimo significato, perch'egli suole chiamar metafora ogni nome che non è proprio. Laonde Cicerone estima ch'Aristotele comprendesse sotto il nome di metafora tutto quel che da' grammatici e da' maestri del dire (i quali dividono e spezzano le cose) vien chiamato con vari nomi; e senza fallo i nomi d'ipallage, di metonimia e d'allegoria furono dopo Aristotele di nuovo ritrovati [...]. Laonde non è meraviglia se di poche figure ritroviamo appresso Aristotele alcuna menzione [...]. Ma le figure peravventura si possono moltiplicare in infinito [...]. Non errò dunque Aristotele in tralasciarle; o più tosto, non le tralasciò, perché tutte le raccolse sotto la metafora, e le distinse dalle parole proprie; né si può imaginare altra più perfetta divisione o altra più certa partizione di quella ch'egli fece nella *Poetica*³.

Nello sviluppo del concetto di metafora dall'antichità al Rinascimento un ruolo cardine è giocato dalla retorica latina. Come si è già avuto modo di vedere, sebbene le ultime due divisioni della *Poetica* siano inconfondibilmente aristoteliche, e nonostante la decisa predilezione di Trissino per la cultura greca, spesso il vicentino si affida alle autorità latine là dove possano fornirgli un sostegno teorico più affidabile e completo, e questo accade sistematicamente quando si tratta di retorica.

¹ MINTURNO 1563, p. 308.

² TASSO 1964, p. 179.

³ *Ibid.*, pp. 188 sg.

Oltre a Cicerone, la voce più autorevole in materia è senza dubbio Quintiliano. Nell'*Institutio oratoria* il retore romano denuncia la problematicità dello statuto teorico del linguaggio metaforico, cagionata dall'effettiva divergenza di prospettive fra grammatici e filosofi¹. La sua teoria dei tropi rappresenta un vero e proprio punto di riferimento dopo Aristotele, tanto da influenzare profondamente il pensiero umanistico in questo settore. Verso la fine della sesta divisione della *Poetica* Trissino recupera il discorso sulle figure di significato che aveva introdotto nella divisione precedente, sviluppandolo secondo modalità più sistematiche. Sebbene non dichiari apertamente la fonte a cui si rivolge, un confronto serrato con l'*Institutio oratoria* non lascia spazio a dubbi in proposito². Si confrontino i seguenti passaggi:

Le conversioni adunque, che i Greci dimandano *tropi*, sono un mutare le parole dalla propria e consueta significazione e ponerle con virtù in un'altra che faccia più manifesto o più alto o più dilettevole il sermone (*Poetica* 1562, p. 40r).

Tropos est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio³.

E ancora:

Le metafore sono parole che significano propriamente una cosa e sono trasportate in un'altra con similitudine di ragione nell'una e nell'altra (*Poetica* 1562, p. 40v).

Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco in quo proprium est in eum in quo [...] tralatum proprio melius est⁴.

E tali metafore o vero trasportazioni si fanno di quattro maniere, la prima delle quali si fa da animato ad animato [...]. La seconda maniera di metafora è da animato ad inanimato [...]. La terza è da inanimato ad animato [...]. La quarta maniera di metafora è da inanimato ad inanimato (*Poetica* 1562, pp. 21v sg.).

¹ Cfr. Quint. *Inst.* VIII VI 1.

² Cfr. PROTO 1905, p. 77.

³ Quint. *Inst.* VIII VI 1.

⁴ Quint. *Inst.* VIII VI 5.

Huius vis omnis quadruplex maxime videtur: cum in rebus animalibus aliud pro alio ponitur [...] aut [...] inanima pro aliis generis eiusdem sumuntur [...], aut pro rebus animalibus inanima [...] aut contra¹.

Gli elementi più significativi che Trissino eredita da Quintiliano sono la distinzione fra il concetto generale di tropo e quello specifico di metafora, nonché la definizione di metafora come relazione fra un oggetto animato e uno inanimato. Per quanto riguarda il primo elemento, se si confrontano i passi citati ci si rende immediatamente conto che Trissino accoglie da Quintiliano l'idea secondo cui alla base dei tropi ci sia una mutazione (*mutatio* > *un mutare*) delle parole coinvolte sul versante del loro valore semantico, laddove le metafore implicano una relazione più specifica fra le parole stesse, una relazione di trasferimento (*transfertur* > *sono trasportate*). Si tratta della medesima differenza che è già stata riscontrata, nella prima divisione, fra *parola conversa* e *trasportazione*, che rispondevano rispettivamente a τετραμμένος λόγος e τροπική λέξις nel Περὶ ἰδεῶν di Ermogene. Non è difficile pensare che Quintiliano, già sfruttato da Trissino nella *Poetica* 1529, lo abbia spinto a vedere nella *variatio* ermogenica un'effettiva differenziazione semantica, orientando di conseguenza queste soluzioni traduttive.

Il secondo elemento è la sostituzione delle categorie aristoteliche di genere e specie con un secondo schema logico, anch'esso quadripartito, fondato su tutte le possibili combinazioni di relazione fra oggetti animati e inanimati². Questa interpretazione del concetto di metafora ha avuto un notevole successo nel Rinascimento: lo si ritrova, ad esempio, nell'*Arte poetica* di Minturno³ e nel trattato retorico *La topica* di Giulio Camillo Delminio⁴. La relazione fra genere e specie sembra in un primo momento classificata da Quintiliano come caso particolare di metafora (con il riferimento al rapporto fra *totus* e *partibus*)⁵, ma subito dopo viene ricondotta sotto il dominio della sineddoche⁶.

Uno dei casi in cui l'eccessiva aderenza alla fonte porta Trissino a contraddizioni interne al suo stesso sistema teorico si palesa in questo settore del trattato. Sebbene Quintiliano circoscriva piuttosto puntualmente il concetto di catacresi nei paragrafi seguenti⁷, la sua definizione di metafora

¹ Quint. *Inst.* VIII VI 9-10.

² Cfr. FRANKE 2000, p. 144.

³ Cfr. MINTURNO 1563, p. 309.

⁴ Cfr. WEINBERG 1970-74, I, p. 364. Sul trattato di Camillo si veda BOLZONI 1987, in part. pp. 85-93.

⁵ Cfr. Quint. *Inst.* VIII VI 13.

⁶ Cfr. Quint. *Inst.* VIII VI 19: «Haec [scil. synecdoche] variare sermonem potest, ut ex uno pluris intellegamus, parte totum, specie genus, praecedentibus sequentia, vel omnia haec contra» («La sineddoche può dare varietà allo stile e farci comprendere più concetti con uno solo: il tutto dalla parte, il genere dalla specie, ciò che segue da ciò che precede, o viceversa»). Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

⁷ Cfr. Quint. *Inst.* VIII VI 34-36. Cfr. anche VIII II 4-5: «[...] multa sunt et Graece et Latine non denominata [...]. Unde abusio, quae κατάχρησιν dicitur, necessaria» («[...] sia in Greco che in Latino vi sono molti concetti che non possiedono una denominazione [...]. Ne consegue la necessità dell'*abusio*, detta *katáchresis* in Greco»). Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

comprende l'idea di necessità, che rappresenta in realtà la condizione di esistenza della catacresi stessa. Trissino sembra non rendersene conto, dal momento che opera una traduzione integrale del passo quintiliano:

E queste tali metafore si fanno nei nomi e nei verbi, o per necessità, o per maggior significazione, o per ornamento (*Poetica* 1562, pp. 40v sg.).

Id facimus aut quia necesse est aut quia significantius est aut [...] quia decentius¹.

Come si è detto, Quintiliano circoscrive successivamente la *necessitas* ponendola sotto il dominio della catacresi, lasciando intendere che si tratta di un caso particolare di metafora. Ma Trissino, appena prima di riportare la traduzione di cui sopra, aveva istituito una distinzione netta fra metafora e catacresi, dicendo che le metafore non «in altro sono differenti dalla abusione se non che ivi si pongono a cose che non abbiano nome e qui a cose che l'abbiano»². Di qui il cortocircuito: quella che in Quintiliano poteva ancora essere giudicata una sistemazione poco chiara e sistematica della materia, in Trissino diventa patente contraddizione.

Iacopo Mazzoni, nel suo monumentale trattato *Della difesa della Comedia di Dante*, addita l'apparente incoerenza di cui può essere tacciato il capitolo quintiliano sui tropi, dimostrando di averlo letto con maggior attenzione di quanto non abbia fatto Trissino:

Si sforza [...] Quintiliano di separare la catachrisi dalla traslatione, dicendo che [...] la catachrisi è quando una parola si ripone in un significato, che non ha propria voce. Questa distinzione di Quintiliano è ripugnante a' suoi principii, havendo egli detto nel medesimo luogo, che la metaphora si prende molte volte per necessità, mancando la parola propria al significato, nel qual vien trasferita la metaphora³.

Questa confusione intorno al concetto di catacresi è dovuta al fatto che la definizione di questa figura era ben lontana dall'essere stabilita una volta per tutte già dall'antichità: secondo Cicerone e l'autore della *Rhetorica ad Herennium* l'*abusio* non ha a che vedere con l'assenza di un termine proprio, ma piuttosto con l'uso improprio di una metafora, anzi viene a coincidere di fatto con la

¹ Quint. *Inst.* VIII VI 6.

² *Poetica* 1562, p. 40v. Secondo Minturno per abuso si intende qualsiasi trasferimento arbitrario di significato per analogia, e non è chiaro cosa lo differenzi dalla metafora. Cfr. MINTURNO 1563, p. 317: «Abusiamo anchora spesso i vocaboli quando il simile e propinquo per lo certo e proprio poniamo [...]. E ciò facciamo così nelle cose alle quali mancano i proprii nomi, come in quelle che gli hanno: il che è prossimo al trasportamento». La prima frase fa eco a Cic. *Orat.* 94 («et abutimur verbis propinquis [...])»).

³ MAZZONI 1587, p. 56. Cfr. anche TASSO 1964, p. 186.

metafora stessa¹. Nell'*Orator*, come si è visto², uno dei possibili scenari di utilizzo della metafora (*translatio*) è rappresentato dall'*inopia*, che deve essere interpretata come mancanza di un termine specifico. La concorrenza fra le due accezioni potrebbe essere dovuta all'ambiguità del significato letterale del termine greco *κατάχρησις* e del suo calco latino *abusio*, ovvero 'utilizzo improprio', oltre i limiti imposti. Oltre a questi fattori, possono essere addotte ragioni di natura storica, in particolare il movimento di reazione alla natura sempre più tecnicistica del sapere retorico dopo Aristotele³.

Giraldi Cinzio, sulla scorta di Cicerone⁴, vede nella necessità e nell'arbitrio a scopo estetico due fasi cronologicamente distinte che caratterizzano la nascita e lo sviluppo della metafora. Essa è una diretta conseguenza dell'*inopia* da cui sono affette le lingue nei loro primi stadi evolutivi, venuta meno la quale si trasforma in strumento di potenziamento espressivo:

Le voci traslate furono quelle che ne' principj delle lingue si trovarono per la loro povertà, perché mancando le proprie voci, usavano le tradotte; cioè quelle che avevano qualche simiglianza colla cosa, della quale si devea ragionare. Poscia dopo l'essersi arricchite le lingue, veduto quanto di forza, di splendore e di lume portassero con esso loro nella maggiore abbondanza delle voci, sono state accettate per lumi dell'orazione così poetica, come oratoria⁵.

Oltre alla *necessitas* conseguente all'*inopia*, la retorica considera anche la *consuetudo* quale origine della catacresi. Demetrio, che non adotta una categoria specifica per questa figura ma, come Aristotele, la considera sotto il dominio della μεταφορά, parla di συνήθεια (consuetudine), a sua volta responsabile dell'ἀσφαλῶς μεταφέρειν, la produzione di metafore consolidate, invalse nell'uso, secondo un processo involontario e inavvertito (μεταφέρουσα λανθάνει)⁶.

Un ulteriore elemento di distanza fra la posizione di Aristotele e quella di Trissino sui tropi è il fatto che quest'ultimo concepisce la metafora come una similitudine abbreviata⁷. Questa idea è

¹ Cfr. Cic. *Orat.* 94: «abusionem [...], ut cum minutum dicimus animum pro parvo; et abutimur verbis propinquis, si opus est vel quod delectat vel quod decet» («l'*abusio* [...], come quando diciamo animo piccolo nel senso di gretto e abusiamo di parole affini se è necessario o perché ci piace o perché ci conviene». Trad. Giannicola Barone); *Rhet. ad Her.* IV 45: «Abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur» ('l'*abusio* è quella figura per cui al posto della parola propria e opportuna ci si serve impropriamente di una parola simile e semanticamente vicina'). Cfr. Gualtierio Calboli in CORNIFICIO 1969, pp. 51 sg., 390.

² Cfr. Cic. *Orat.* 92, riportato *supra*.

³ Cfr. CALBOLI 2005, p. 98.

⁴ Cfr. *De orat.* III 155: «Tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio iucunditasque celebravit» («Il terzo modo, l'uso della metafora, è di vasta applicazione: nato per necessità dalla povertà e dai limiti del lessico, ha poi acquistato popolarità per il suo carattere dilettevole e piacevole». Trad. Mario Martina *et al.*).

⁵ GIRALDI CINZIO 1973, p. 145.

⁶ Cfr. Demetr. *Eloc.* 86: «Πάντων δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἡ συνήθεια καὶ μάλιστα μεταφορῶν διδάσκαλος· μικροῦ γὰρ σχεδὸν πάντα μεταφέρουσα λανθάνει διὰ τὸ ἀσφαλῶς μεταφέρειν» («La consuetudine è maestra in ogni campo e soprattutto nelle metafore. Essa fa di quasi ogni cosa una metafora e non ce ne accorgiamo tanto si tratta di metafore consolidate». Trad. Nicoletta Marini).

⁷ Cfr. *Poetica* 1562, p. 41r: «E la metafora è più breve che la similitudine».

assente nella *Poetica* e nella *Retorica* di Aristotele¹, ma la si ritrova in Cicerone e in Quintiliano, nonché nel *Περὶ ἑρμηνείας* di Demetrio in cui la similitudine è definita, all'inverso, una metafora aumentata².

La metafora è per Trissino uno strumento fondamentale nella composizione poetica in quanto, come tutte le figure retoriche, incrementa l'espressività del linguaggio favorendo quella qualità dell'elocuzione poetica che consiste soprattutto nel «dire diligentemente ogni particolarità delle azioni, e non vi lasciar nulla»³, ovvero l'ἐνάργεια. Non bisogna lasciarsi ingannare da ciò che Trissino afferma a proposito dell'abuso della metafora nella quinta divisione⁴: lì egli sta traducendo alla lettera il capitolo XXII della *Poetica* di Aristotele⁵ e, come spesso accade nell'opera, l'aderenza incondizionata alla fonte finisce per soffocare quella che dovrebbe essere la voce autonoma del teorico⁶, la quale emerge solo a sprazzi, squarciando a fatica la spessa coltre testuale del volgarizzamento. Come accade poco più avanti, quando Trissino afferma che «li eccellentissimi poeti di ogni lingua tutti sono stati metaforicissimi»⁷ e che servirsi delle metafore «prudentermente e con

¹ Nella *Retorica* Aristotele pone spesso a raffronto metafora e similitudine, ma la differenza fra le due figure viene vista nella πρόθεσις (cfr. Arist. *Rhet.* 1410b 17-18), la modalità espositiva della relazione di analogia, piuttosto che nell'estensione. In realtà il termine πρόθεσις potrebbe anche fare riferimento alle particelle sintattiche (vere e proprie 'protesi' linguistiche) che caratterizzano la similitudine rispetto alla metafora: si veda l'ampia discussione a riguardo in TAMBA-MECZ-VEYNE 1979.

² Cfr. Cic. *De orat.* III 157: «Similitudinis est ad verbum unum contracta brevis» («[La metafora] è una breve similitudine ridotta a un'unica parola»). Trad. Mario Martina *et al.*; Quint. *Inst.* VIII VI 8: «In totum autem metaphora brevior est similitudo» («In generale poi la metafora è una similitudine abbreviata»). Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante); Demetr. *Eloc.* 80: «εἰκασία δ' ἐστὶ μεταφορὰ πλεονάζουσα».

³ Prefazione a *L'Italia liberata da' Gotthi* (TRISSINO 1729, I, c. a3r).

⁴ Cfr. *Poetica* 1562, p. 22v: «Vero è che se alcuno volesse usare indiscretamente tutte queste figure, farebbe lo enigma o vero il barbarismo, perciò che per la frequenza delle metafore si fa lo enigma e per le lingue il barbarismo. Ché lo enigma è il dire parole che paiano che non si possano legare insieme né intendersi, il che secondo la pura costruzione delle parole proprie non suole avvenire. Ma ben avvien per la frequenza delle metafore». Anche Girolamo Muzio (*Arte poetica* 1242-47. Cfr. WEINBERG 1970-74, II, p. 200) consiglia di guardarsi dall'enigma, l'oscurità prodotta dall'abuso della metafora: «V'aggiungo ancor ch'in gir continuando / tralazion, l'enigma ha la sua forma. / Per che è ben da guardar che non si caggia / in questo vizio, che fia vizio espresso / l'enigma, s'a bel studio non dimostri / di far che con gli enigmi altri contenda». Cfr. anche TASSO 1964, p. 181. Qui Tasso (p. 183) cita la canzone petrarchesca *Mai non vo' più cantar com'io solea* come esempio di componimento viziato dalla presenza di «metafore troppo oscure, le quali paiono quasi enigma». Stesso giudizio esprime Trissino subito dopo la traduzione del passo aristotelico su enigma e barbarismo. Dopo aver riportato i versi 5-6 scrive: «E quasi tutta quella canzone del Petrarca è composta tanto metaforica et enigmatica che è stimata inintelligibile» (*Poetica* 1562, p. 22v). Per la storia del termine *barbarismo*, con cui Trissino aveva avuto modo di familiarizzare, nella forma del verbo mediolatino *barbarizare*, anche nel suo lavoro sul *De vulgari eloquentia*, cfr. TESI 2000.

⁵ Cfr. Arist. *Poet.* 1458a 23-29: «ἀλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται». Dell'enigma come conseguenza dell'abuso di metafore parla anche Quintiliano, in *Inst.* VIII VI 14: «Ut modicus atque oportunus eius usus inlustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus vero in allegorian et aenigmata exit» («Come poi un uso moderato e opportuno della metafora dà splendore allo stile, così un impiego frequente lo rende oscuro e monotono; ma un uso continuo va a finire nell'allegoria e nell'enigma»). Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

⁶ La raccomandazione di prudenza nell'uso della metafora, proprio a causa dell'ingerenza del modello aristotelico, era una pratica in qualche modo topica della trattatistica poetica e retorica: vi insiste, fra gli altri, anche Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 146).

⁷ *Poetica* 1562, p. 23r.

misura»¹ significa prima di tutto utilizzarle «a luoghi e tempi convenienti»², dunque prestando attenzione al *come* piuttosto che al *quanto*³. La metafora è, per Trissino, particolarmente congeniale alla tragedia, dove si richiede un registro lessicale piano che deve essere controbilanciato da un'originalità espressiva da giocare tutta sul piano semantico:

E però possiamo veramente dire che alle tragedie, alle quali l'altezza si conviene, le metafore stanno benissimo [...]. Vero è che nelle tragedie, per esser tutte di sermoni che quasi familiarmente si fanno, nei quali le parole fanno grandissima imitazione, però esse parole vogliono esser più tosto di quelle che comunemente si usano che di quelle che per la diversità delle lingue sono forestiere. E starà bene dare altezza e venustà alle predette proprie e comuni con la metafora e con l'ornamento (*Poetica* 1562, pp. 23r sg.)⁴.

Ovviamente l'eccesso, come in ogni cosa, è in sé negativo. Trissino ne individua due tipi, uno quantitativo, ed è quello teorizzato da Aristotele e Quintiliano e affidato, come si è visto, alla quinta divisione, e uno qualitativo, relativo all'audacia della singola metafora, tolto da Ermogene e relegato alla prima divisione⁵. Entrambi sono compendati da Demetrio:

Πρῶτα μὲν οὖν μεταφοραῖς χρηστέον· αὐται γὰρ μάλιστα καὶ ἡδονὴν συμβάλλονται τοῖς λόγοις καὶ μέγεθος, μὴ μέντοι πυκναῖς (ἐπεὶ τοι διθύραμβον ἀντὶ λόγου γράψομεν) μήτε μὴν πόρρωθεν μετενηγεγμέναις, ἀλλ' αὐτόθεν καὶ ἐκ τοῦ ὁμοίου⁶.

Sebbene non fosse possibile ignorare l'autorità di Aristotele in fatto di retorica, coloro che, come Trissino, si accingevano ad affrontare il delicato argomento dei traslati in età umanistica sapevano di non potersi affidare incondizionatamente alle teorie del filosofo di Stagira. Alla trattazione oscura, lacunosa e superficiale della *Poetica* si affianca quella offerta dalla *Retorica*, senza dubbio più chiara

¹ *Ibid.*, p. 22v.

² *Ibid.*, p. 23r.

³ Mi sembra quindi eccessiva l'opinione di Quondam che parla, a proposito dell'*Italia liberata*, di «dominio assoluto della comparazione, dunque, della sua logica, della sua funzione, della sua economia [...]. Assenza, rigorosamente controllata (ed enunciata teoricamente nella *Poetica*) della metafora, del suo istituzionale corto circuito analogico, della sua produzione di interferenze, scambi, tra situazioni discorsive e figurative diverse» (QUONDAM 1980, p. 106). Peraltro, la conversione di una metafora troppo ardita in similitudine era un accorgimento che si consigliava di tenere in considerazione. Lo raccomandava Demetrio (cfr. *Eloc.* 80 e 89) e, nel Cinquecento, Tasso nei *Discorsi del poema eroico*: «Senofonte si servi più volentieri delle immagini, o delle similitudini che vogliam dirle. E c'è dato per consiglio di trasmutar in immagine la metafora pericolosa; il che si fa agevolmente con la giunta della particella *quasi*» (TASSO 1964, p. 187). Il ricorso alla metafora è tutt'altro che assente nella produzione poetica trissiniana: si vedano i rilievi di Gabriella Milan in TRISSINO 1981, p. 58.

⁴ Cfr. Arist. *Poet.* 1459a 10-14. Cfr. SORELLA 1993, p. 765.

⁵ Per questa seconda tipologia si rimanda al cap. 4.5.

⁶ Demetr. *Eloc.* 78. «In primo luogo, quindi, bisogna servirsi di metafore, che costituiscono il principale fattore di piacere e grandezza per la prosa. Ma non bisogna abusarne, perché finiremmo per scrivere ditirambi e non prosa, né bisogna trarre i significati troppo da lontano, ma dal contesto e per analogia» (trad. Nicoletta Marini).

e articolata, ma problematica in quanto condotta sul filo di un'impostazione teorica in qualche misura affine alla prima, ma non del tutto sovrapponibile¹: il fatto che la teoria dei tropi fosse scissa, di fatto, in due branche gnoseologiche distinte costituiva un problema di non poco momento in un'età in cui la separazione fra i due campi, pur in via di indebolimento², era ancora vigente, almeno a livello istituzionale. Le digressioni sul linguaggio metaforico contenute nei trattati di poetica del Cinquecento sono spesso affette da incoerenze, aporie e ambiguità in parte spiegabili con la difficoltà di integrare fra loro le due diverse impostazioni aristoteliche e, a un secondo livello, le varie tradizioni teoriche che si sono susseguite in ambito greco e latino.

Così, per Trissino, sulla questione delle figure di significato non era sufficiente volgarizzare Aristotele, ma era necessario ricorrere ad altre autorità che ne integrassero e perfezionassero gli assunti: da Ermogene mutuava il problema dei contesti stilistici in cui il dispositivo della metafora andava attivato; da Cicerone, la distinzione fra il concetto generale di tropo e quello particolare di metafora; da Quintiliano, una definizione di metafora più puntuale, basata sulla relazione fra oggetti animati e inanimati, nonché la differenza fra mutazione e trasportazione, che gli forniva una base ancora più solida per codificare la distinzione fra tropo e metafora. Dall'unione di questi elementi Trissino elaborava un sistema complessivamente organico, certo non immune da difetti, ma senza dubbio fra i più affidabili nel panorama dei tentativi dello stesso genere elaborati nel corso del XVI secolo, nonostante la sua scissione fra la *Poetica* del 1529 e quella del 1562 e a dispetto del lungo intervallo di tempo occorso fra la prima e la seconda parte dell'opera.

4.4. La «precipua virtù del poeta»: l'ἐνάργεια di Aristotele, Dionigi e Demetrio

Strettamente correlato al tema della metafora è quello dell'ἐνάργεια o *evidentia*, ovvero l'abilità poetica che consiste nel fare in modo che il lettore 'veda' le immagini codificate dalla parola, sentendosi emotivamente coinvolto nell'azione rappresentata. I tropi giocano un ruolo fondamentale in questo processo, come sostiene, fra gli altri, Jacobson in un suo saggio giovanile sul realismo artistico³: ogni deroga dall'uso proprio, convenzionale della semantica del linguaggio comporta un

¹ Cfr. RICOEUR 1977, p. 12: «The duality of rhetoric and poetics reflects a duality in the use of speech as well as in the situations of speaking [...]. Poetry and oratory mark out two distinct universes of discourse. Metaphor, however, has a foot in each domain. With respect to structure, it can really consist in just one unique operation, the transfer of the meaning of words; but with respect to function, it follows the divergent destinies of oratory and tragedy. Metaphor will therefore have a unique *structure* but two *functions*: a rhetorical function and a poetic function».

² Luciana Borsetto parla di «progressivo slittamento della retorica nella poetica» (BORSETTO 1982, p. 113).

³ Cfr. JAKOBSON 1987, in part. p. 21; MORPURGO-TAGLIABUE 1967, p. 358.

incremento dello sforzo di decodifica da parte del fruitore del messaggio e, di conseguenza, un aumento della vividezza dei φαντάσματα, le immagini che la parola suscita nella mente del fruitore stesso.

La trattatistica retorica classica dedica ampio spazio all'ἐνάργεια¹: in quanto peculiarità dell'elocuzione eminentemente retorica, essa doveva incrementare l'efficacia della persuasione trasformando l'uditorio in un vero e proprio testimone oculare². L'ἐνάργεια viene spesso ricondotta al principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, sebbene questo si riferisca piuttosto alla μίμεις in generale, dunque alla capacità della parola di produrre un'imitazione della natura altrettanto efficace di quella espressa dalla pittura: ἐνάργεια non significa che la poesia è come immagine, ma che la poesia può produrre essa stessa immagine. L'espressione che meglio illustra il preciso senso dell'ἐνάργεια è πρὸ ὀμμάτων τιθέναι (o ποιεῖν), porre davanti agli occhi, ed è di matrice aristotelica:

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία³.

Ὅτι μὲν οὖν τὰ ἀστεῖα ἐκ μεταφορᾶς τε τῆς ἀνάλογον λέγεται καὶ τῷ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν, εἴρηται· λεκτέον δὲ τί λέγομεν πρὸ ὀμμάτων, καὶ τί ποιοῦσι γίνεταί τοῦτο. Λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει⁴.

Coerentemente con la specificità dell'argomento del trattato, nella *Poetica* si parla di 'porre davanti agli occhi' in riferimento al momento compositivo, piuttosto che all'effetto del prodotto finito. Il poeta deve potersi figurare la scena da rappresentare in modo da rendersi meglio conto delle possibili incongruenze di cui il racconto può essere affetto. Nella *Rhetorica*, in cui gli effetti generati

¹ Sull'argomento si vedano MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 256-286; ZANKER 1981; PLETT 2012; BERARDI 2012.

² Si vedano le osservazioni di Dionigi d'Alicarnasso sullo stile di Lisia, nell'operetta dedicata a questo oratore: «Ἐχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις. Αὕτη δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δ' ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως. Ὁ δὴ προσέχων τὴν διάνοιαν τοῖς Λυσίου λόγοις οὐχ οὕτως ἔσται σκαιὸς ἢ δυσάρεστος ἢ βραδὺς τὸν νοῦν, ὅς οὐχ ὑπολήπεται γινόμενα τὰ δηλούμενα ὁρᾶν καὶ ὥσπερ παροῦσιν οἷς ἂν ὁ ῥήτωρ εἰσάγῃ προσώποις ὁμιλεῖν» (D. H. Lys. VII 1-8. «Lo stile di Lisia ha anche una notevole evidenza rappresentativa: si tratta di una particolare capacità di rendere percettibile ai sensi ciò che viene detto, e questo avviene quando si è in grado di cogliere nel dettaglio e indicare le circostanze che si accompagnano ai fatti. Chi presti attenzione ai discorsi di Lisia non può essere così rozzo, maldisposto o lento d'intelletto da non rendersi conto che gli eventi narrati sfilano sotto i suoi occhi e che i personaggi che di volta in volta l'oratore mette in scena lo intrattengono come se si trovasse in loro presenza». Trad. Francesca Focaroli). Cfr. ZANKER 1981, p. 297; PLETT 2012, pp. 19 sg.

³ Arist. *Poet.* 1455a 22-26. «Bisogna comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi. Potendo così vedere nel modo più chiaro come se si fosse in mezzo agli stessi fatti, si potrà trovare quel che è conveniente e sfuggiranno meno le incongruità» (trad. Diego Lanza).

⁴ Arist. *Rhet.* 1411b 22-25. «Si è detto pertanto che le espressioni eleganti si traggono dalla metafora per analogia e con il mettere le cose davanti agli occhi. Bisogna ora dire che cosa intendiamo con 'mettere le cose davanti agli occhi' e che cosa si fa per ottenere questo effetto. Dico che mettono le cose davanti agli occhi quelle espressioni che indicano cose in atto» (trad. Silvia Gastaldi).

nel destinatario rappresentano lo scopo ultimo della disciplina, il *πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν* è considerato nelle strutture retoriche della *λέξις*, ed è quasi sempre affiancato alla metafora, quasi fosse una figura pienamente istituzionalizzata alla pari di essa¹. Del resto nel quarto libro della *Rhetorica ad Herennium* vengono illustrate sessantaquattro figure retoriche (*exornationes*), l'ultima delle quali, denominata *demonstratio*, consiste proprio nell'azione di cui parla Aristotele: «*Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur*»².

Fra coloro che, nel Cinquecento, associano la massima oraziana al *πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν* troviamo Iacopo Mazzoni:

Per questa particularizzazione esatta propria de' Poeti (credo io) scrisse Philostrato nel primo delle immagini, che la Poesia era simile alla pittura. *Ut pictura Poesis erit*, disse Horatio. E Plutarco nel libretto dov'egli insegna il modo, col quale si devono ascoltare li Poeti, scrive chiaramente, che la Poesia è una pittura parlante [...]. Per tutte queste autorità si può per mio giudizio arditamente confessare, ch'anchora nel racconto la Poesia fusse rassomigliata alla pittura parlante, e però tutti li buoni Poeti si sono sforzati nelle sue narrationi di raccontare le cose con tanta evidenza, ch'elle sieno quasi vedute co gli occhi della fronte³.

Addirittura, nel Rinascimento si arriva a identificare l'ἐνάργεια con l'imitazione stessa, come fanno Lodovico Castelvetro e Francesco Patrizi⁴, sulla base di una lezione di un passo della *Rhetorica* di Aristotele, «ἡ δ' ἐνάργεια μίμησις» (1412a 10), oggi emendata in «ἡ δ' ἐνέργεια κίνησις».

La natura eminentemente sensoriale dell'ἐνάργεια affiora, in ambito greco, anche dalle pagine dell'*Ars rhetorica* dello Pseudo-Dionigi d'Alicarnasso, opera contenuta nell'edizione aldina dei *Rhetores Graeci* e una parte della quale è tradotta e riportata da Trissino nella sesta divisione. In questo scritto composito, sebbene non si parli direttamente di ἐνάργεια⁵, vi sono alcune occorrenze

¹ Cfr. Arist. *Rhet.* 1411a 34-b 4: «εἰ μὲν γὰρ εἶπεν ὅτι ἄξιον δακρῦσαι συγκαταθαπτομένης τῆς ἀρετῆς, μεταφορὰ καὶ πρὸ ὁμμάτων [...]. Καὶ ὡς Ἰφικράτης εἶπεν “ἡ γὰρ ὁδὸς μοι τῶν λόγων διὰ μέσων τῶν Χάρητι πεπραγμένων ἐστίν” μεταφορὰ κατ’ ἀναλογίαν, καὶ τὸ διὰ μέσου πρὸ ὁμμάτων ποιεῖ». («Se l'oratore avesse detto che era giusto piangere essendo stato seppellito con loro il valore, sarebbe stata una metafora e un mettere le cose davanti agli occhi [...]. E come disse Ificrate: “La strada dei miei discorsi passa in mezzo alle azioni di Carete” è una metafora per analogia e “in mezzo” mette le cose davanti agli occhi». Trad. Silvia Gastaldi).

² *Rhet. ad Her.* IV 68. «La *demonstratio* si ha, quando una cosa viene espressa con le parole in modo tale che l'azione sembra svolgersi in quel preciso momento e pare che la scena stia davanti ai nostri occhi».

³ MAZZONI 2017, p. 77. Cfr. PLETT 2012, pp. 95-97. Sulle variazioni del principio oraziano nel tardo Cinquecento si veda BOLZONI 1987, in part. pp. 109-114.

⁴ Cfr. CASTELVETRO 1978-79, II, p. 239: «[...] siamo costretti a dire che in questo luogo egli [scil. Aristotele] non oscuramente voglia che la dirittura dell'arte poetica consista nel sapere ben rassomigliare, cioè presentare chiaramente agli occhi della mente con parole armonizzate quello che ci è lontano o per distanza di luogo o per distanza di tempo, e farcelo vedere non altramente che se ci fosse dinanzi agli occhi della fronte» (il luogo a cui fa riferimento Castelvetro è il passo della *Poetica* sull'ἁμαρτία, 1460b 15-16); PATRIZI 1969-71, II, pp. 62-66, in part. p. 62. Patrizi, tuttavia, finisce per negare che l'imitazione sia tutta caratterizzata da ἐνάργεια. Cfr. PLETT 2012, pp. 100 sg.

⁵ Tuttavia, Francesco Berardi propone di emendare in ἐνάργειαν la lezione ἐνέργειαν trādita dal manoscritto principale e accolta nell'edizione di riferimento (Usener-Radermacher) a X 10 22. Cfr. BERARDI 2012, p. 351 n. 32.

dell'aggettivo ἐναργής, quasi sempre in stretta relazione con i sensi in generale (αἰσθήσεις) e la vista in particolare (ὄψις)¹. Nella stessa edizione ampiamente sfruttata da Trissino un altro spunto dello stesso tipo è offerto dai Προγυμνάσματα del retore tardoantico Aftonio, opera che apre la silloge aldina. All'inizio del capitolo dedicato all'ἔκφρασις, la descrizione, si legge: «Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὅψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον»².

Cicerone, non diversamente da Aristotele, sottolinea l'efficacia delle metafore che coinvolgono la vista, dovuta al fatto che esse più di ogni altra sono in grado di far vedere agli occhi della mente ciò che non è visibile agli occhi reali:

Omnis translatio quae quidem sumpta ratione est, ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus. Nam et 'odor' urbanitatis et 'mollitudo' humanitatis et 'murmur' maris et 'dulcitus' orationis sunt ducta a ceteris sensibus; illa vero oculorum multo aciora, quae paene ponunt in conspectu animi, quae cernere et videre non possumus³.

Da parte sua, Quintiliano osserva come lo scopo dei traslati sia proprio *sub oculos subicere*, che equivale al ciceroniano *in conspectu animi ponere*: «Tralatio permovendis animis plerumque et signandis rebus ac sub oculos subiciendis reperta est»⁴.

Nella *Crestomazia della prosa* di Leopardi, il primo brano della sezione *Filologia*, un estratto dal trattato *Della maniera d'ammaestrare la gioventù nelle umane lettere* di Girolamo Tagliazucchi, contiene alcune considerazioni sulle qualità della bella scrittura, che può essere considerata tale qualora «metta come sotto gli occhi con efficacia le cose medesime, e più altamente e ordinatamente impressa resti nella mente degli ascoltatori o leggitori, coll'eccitare in essi [...] le immagini e le idee

¹ Cfr. D. H. Rh. V II 13-14; VII II 9-10.

² Aphth. Prog. X 36 22-23. 'L'ἔκφρασις è un discorso descrittivo che porta vividamente sotto gli occhi l'oggetto di cui si tratta'. Nella retorica di età imperiale l'ἐνάργεια è spesso associata strettamente all'ἔκφρασις (cfr. Francesca Focaroli in DIONIGI D'ALICARNASSO 2010, p. 156). Ma si pensi già alla profonda affinità fra le figure a cui viene dato il nome di *descriptio* (che dovrebbe coincidere con ἔκφρασις) e *demonstratio* (corrispondente a ἐνάργεια) nella *Rhetorica ad Herennium* (IV 51, IV 68). Cfr. ZANKER 1981, pp. 301 sg. Per una bibliografia sull'ἔκφρασις nella trattatistica retorica antica cfr. BERARDI 2012, pp. 341 sg. n. 4.

³ Cic. *De orat.* III 160-161. «Ogni metafora, purché usata in modo appropriato, fa appello direttamente ai sensi, e soprattutto alla vista, che fra i sensi è il più acuto. Le espressioni 'il profumo' della gentilezza, 'la delicatezza' delle buone maniere, 'il mormorio' del mare e 'la dolcezza' del parlare sono prese dagli altri sensi; invece le metafore che si riferiscono alla vista sono molto più efficaci, perché quasi pongono davanti agli occhi della mente cose che non possiamo vedere e distinguere» (trad. Mario Martina *et al.*). Cfr. anche Cic. *Part.* 20: «Illustis autem oratio est si et verba gravitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia. Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim maxime sensus attingitur».

⁴ Quint. *Inst.* VIII VI 19. «Il traslato è stato inventato con la finalità prevalente di commuovere gli animi, di attirare l'attenzione sulle cose e di metterle sotto gli occhi» (trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante). Cfr. anche VIII III 62, in cui si parla di *oculis mentis ostendere* a proposito dell'ἐνάργεια, e VIII III 79, 81, in cui lo stesso è detto in relazione alle similitudini.

delle medesime cose»¹. Analoghe considerazioni sull'ἐνάργεια sono sviluppate da Leopardi nello Zibaldone, in cui peraltro l'*evidenza*, come è definita, è connessa alla presenza della metafora². La parte centrale della stessa sezione della *Crestomazia* è dedicata perlopiù al problema della composizione del poema epico: tutto sommato, anche considerando la netta preminenza estetica che Leopardi accordava al Cinquecento, secolo aureo della letteratura italiana (nella *Crestomazia*, 130 brani di 35 autori su circa 300 di 87 autori risalgono al XVI secolo)³, fa specie l'assenza di Trissino dalla raccolta (tanto più che il primo tomo dell'*Italia liberata da' Gotthi* figura fra i titoli della biblioteca di casa Leopardi). Il vicentino torna a più riprese sul problema dell'ἐνάργεια, in circostanze diverse e attraverso prospettive molteplici, ma ribadendone sempre la centralità nei processi della composizione letteraria⁴.

La *Poetica* di Trissino contiene più di un riferimento a questa accezione di ἐνάργεια: come si è già visto, il capitoletto *De la particolare elezione de le parole* si rifà molto probabilmente a un paragrafo del *De compositione verborum* di Dionigi⁵ in cui vengono valorizzate le proprietà icastiche, ostensive (δηλωτικὰ ὀνόματα) delle parole. Tuttavia, Trissino sembra cogliere qui solo il senso generale dell'asserto dionisiano, senza sviluppare il tema della vividezza del linguaggio: i poeti, scrive, devono «accomodare le parole a le sentenzie»⁶, ovvero scegliere le parole adatte a rappresentare un determinato pensiero⁷. Siamo qui sul piano dell'efficacia della μίμησις, dell'*ut pictura poesis*, piuttosto che su quello dell'ἐνάργεια.

Una formulazione più puntuale del principio del πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν si trova nella quinta divisione, dove Trissino traduce la *Poetica* di Aristotele. Il passo che si è riportato più sopra è reso da Trissino come segue:

Laonde [*scil.* il poeta] dee trattare la favola con parole belle et accomodate, e nel costituirli si de' ponere ogni cosa avanti gli occhi e fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni. Ché così facendo vederà manifestamente tutti e' costumi, e troverà agevolmente ciò che ad

¹ Cfr. LAURO 2012, p. 261. I brani successivi della sezione *Filologia*, per inciso, entrano nel merito della questione della lingua (in particolare quelli tratti da Speroni e Caro) e sviluppano l'idea di origine di una lingua sotto il segno della mescolanza, dell'attingere da lingue già formate, idea da ricollegare alla polemica contro il purismo cruscante, al giudizio impietoso su Bembo di Zibaldone 4249 e alla concezione leopardiana di purismo, forestierismo, barbarismo (cfr. LAURO 2012, pp. 263-266). Partendo da presupposti diversi, il pensiero linguistico di Leopardi veniva così ad allinearsi, almeno in parte, a quello trissiniano.

² Cfr. Leopardi, *Zibaldone* 111: «Perché la forza e l'evidenza consiste nel destar l'immagine dell'oggetto [...]. Le metafore d'ogni sorta sono adattissime per questa cagione alla bellezza *naturale* e al colorito del discorso».

³ Cfr. LAURO 2012, p. 257.

⁴ Una sintetica esposizione del problema dell'ἐνάργεια in Trissino si trova in MUSACCHIO 2003, pp. 338 sg.; 342 sg.

⁵ D. H. *Comp.* XVI 1: «Καὶ αὐτοὶ μὲν δὴ κατασκευάζουσιν οἱ ποιηταὶ καὶ λογογράφοι πρὸς χρῆμα ὁρῶντες οἰκεῖα καὶ δηλωτικὰ τῶν ὑποκειμένων τὰ ὀνόματα» («I poeti e i prosatori elaborano essi stessi le parole appropriate e in grado di far vedere l'oggetto trattato in relazione al momento». Trad. Francesco Donadi).

⁶ *Poetica*, p. Vv.

⁷ *Sentenzie* equivale a ciò che in Aristotele va sotto il nome di διάνοια (Arist. *Poet.* 1450a 10). Cfr. MUSACCHIO 2003, p. 335.

ognuno si convenga, e non li saranno le cose contrarie e repugnanti nascoste. E ponendosi quanto li sarà possibile avanti gli occhi i gesti e le figure che fanno quelli che sono nelle passioni, si ponerà quasi in esse (*Poetica* 1562, p. 17r).

Trissino interpreta il *πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν* come immedesimazione: il poeta deve «fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni», rappresentarsi visivamente i personaggi coinvolti nell'azione, nei loro gesti, nelle loro posizioni, e in questo modo «si ponerà quasi in esse». Queste proposizioni traducono perifrasticamente il verbo *συναπεργάζεσθαι*, a cui gli interpreti moderni conferiscono generalmente un'accezione diversa, ovvero 'rifinire', 'elaborare', piuttosto che 'immedesimarsi'¹. Il figurarsi l'azione tanto da generare l'illusione di essere fisicamente presenti in essa trova un riscontro anche nella definizione quintiliana di *ἐνάργεια*:

Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequetur².

Trissino assegna esplicitamente l'etichetta di *enargia* a questo strumento retorico soltanto nella sesta divisione, contestualmente alla sua rassegna delle *figure o conversioni della costruzione*. Oltre a *enargia*, egli usa anche il termine *diatyposis*:

Èccì ancora la diatyposis, la quale è il trattare le cose tanto particolarmente che quasi si pongono avanti gli occhi, come è quello di Dante che fa narrando la furia di un vento:

I rami schianta, abbatte, e porta i fiori;
Dinanzi polveroso va superbo,

¹ Cfr. Diego Lanza in ARISTOTELE 2011, p. 176 n. 1: «Valgimigli e Rostagni intesero *synapergazesthai* come 'immedesimarsi', dando quindi al brano un senso abbastanza diverso, più conforme al riecheggiamento oraziano; ma l'immedesimazione, seppure c'è, appartiene al periodo successivo». Il periodo a cui si riferisce Lanza è il seguente: «πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα» (1455a 30-32. «Sono più credibili infatti coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all'ira chi è adirato». Trad. Diego Lanza). Di immedesimazione parla Quintiliano a proposito dell'oratore: «Summa enim, quanto ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi [...]. In iis quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus» (Quint. *Inst.* VI II 26-27. «Quanto alla mozione dei sentimenti, l'essenziale, almeno secondo me, sta nel commuoverci noi [...]. Quando vorremo assumere atteggiamenti verosimili, dovremo noi stessi nelle emozioni somigliare a quelli che le provano davvero»). Anche qui, l'essenziale per innescare efficacemente l'immedesimazione consiste nel porsi le cose davanti agli occhi: «Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentatur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus» (VI II 29-30. «Grazie a quelle che i Greci chiamano *phantasíai* (e noi traduciamo pure con 'visioni'), ci rappresentiamo nella mente immagini di scene cui non stiamo assistendo, in maniera tale che ci pare di vederle con gli occhi e di averle davanti a noi: ebbene, chiunque ne saprà concepire di plausibili, sarà efficacissimo nel suscitare sentimenti». Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

² Quint. *Inst.* VI II 32: «Seguirà l'*enárgeia* ('chiarezza'), definita da Cicerone viva rappresentazione o evidenza: essa più che dire sembra mostrare, e le emozioni terranno dietro non diversamente che se fossimo presenti al verificarsi dei fatti stessi» (trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante). Cfr. anche VIII III 61-62.

E fa fuggir le fiere e li pastori.

Et ancora usa la diatyposis [...] in molti altri luoghi; perciò che quel poeta fu molto studioso della enargia, che non è altro che lo esplicare particolarmente le cose e quasi ponerle avanti gli occhi; che è la precipua virtù del poeta (*Poetica* 1562, p. 44r).

Il ‘porre le cose davanti agli occhi’, come si vede, è considerato un effetto del ‘trattare le cose particolarmente’¹. Per rintracciare l’origine di questa declinazione dell’ἐνάργεια occorre analizzare la definizione che di essa fornisce Demetrio nel capitolo ad essa dedicato del Περὶ ἑρμηνείας:

γίνεται δ’ ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ’ ἐκτέμνειν [...]·
τὸ γὰρ ἐναργὲς ἔχει ἐκ τοῦ πάντα εἰρησθαι τὰ συμβαίνοντα, καὶ μὴ παραλελειφθαι μηδὲν [...].
Γίνεται δὲ καὶ ἐκ τοῦ τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασι λέγειν ἐνάργεια².

In questo capitolo, «Demetrio non insiste tanto sull’elemento della resa visiva, cioè sulla capacità dell’oratore o dell’autore di mettere sotto gli occhi un fatto, quanto piuttosto sull’esaustività della descrizione e sulla capacità di fissare dei particolari vividi, icastici appunto»³. Lo stesso Trissino mostra di essere più interessato all’ἀκριβολογία che al πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν, come emerge in particolare dal seguente passo della prefazione all’*Italia liberata da’ Gotthi*, in cui peraltro la fonte è dichiarata apertamente:

E se ben non mi sono potuto approssimare a la eccellenza di così divino poeta [*scil.* Omero], pur ho tentato di seguirlo da la lunga [...], cercando, a mio potere, esser come lui, copioso e largo; et introducendo quasi in ogni loco persone che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, di armature, di palazzi, di castramentazioni e di altre cose; perciò che, come dice Demetrio Falereo, la enargia, che è la efficace rappresentazione, si fa col dire diligentemente ogni particolarità de le azioni, e non vi lasciar nulla; e non troncare né diminuire i periodi che si dicono [...]. Ancora, per far questa enargia, ho usato e comparazioni, e similitudini, et immagini; le quali cose tutte Omero seppe così divinamente fare, che ad ognuno che lo legge par essere quasi presente a quelle azioni ch’egli describe⁴.

¹ Cfr. LIEBER 2000, p. 136.

² Demetr. *Eloc.* 209 1-5; 217 1-2. «L’icasticità nasce innanzitutto dal dir le cose con precisione e dal non tralasciare né tagliare alcunché [...]. L’icasticità deriva dal fatto che viene riportato tutto quel che accade senza tralasciare nulla [...]. L’icasticità nasce anche dal riportare tutto quel che si accompagna a un fatto» (trad. Nicoletta Marini).

³ Nicoletta Marini in DEMETRIO 2007, p. 260. Cfr. anche MORPURGO-TAGLIABUE 1980, p. 101: «Aristotele e i suoi contemporanei puntavano sulla immediatezza, sulla presenza evidente della rappresentazione; Demetrio, secondo un nuovo gusto, sul dettaglio, sulla minuzia descrittiva».

⁴ TRISSINO 1729, I, c. a3r. Cfr. QUONDAM 1980, p. 90: «Non soltanto un riassunto delle posizioni espresse nella *Poetica*, ma soprattutto un minuzioso inventario di tutti gli ingredienti che costituiscono il discorso dell’*Italia*, ove in particolare è da cogliere il senso della dichiarazione di ortodossia aristotelica: un riconoscimento più esteriore che

La presenza di lunghi elenchi di oggetti è in effetti una peculiarità particolarmente spiccata del poema trissiniano, e di fatto uno dei principali motivi di insuccesso dell'opera: l'accuratezza descrittiva che caratterizza i poemi omerici è di fatto convertita in sterile accumulo, attraverso un'interpretazione distorta del παραλείπειν μηδὲν¹. Oltre a Demetrio, anche Quintiliano dedica ampio spazio alla produzione di ἐνάργεια attraverso l'inserimento di dettagli che stimolino l'immaginazione².

Dall'estratto appena riportato si vede come per Trissino l'ἐνάργεια sia generata, oltre che dall'ἀκριβολογία, anche dall'uso di figure basate su rapporti di analogia, in particolare *comparazioni*, *similitudini* e *immagini*³, secondo una concezione condivisa che si ritrova già, come si è visto, nella retorica classica e in particolare in Cicerone e Quintiliano.

Per quanto riguarda l'etichetta alternativa utilizzata da Trissino nella sesta divisione per designare l'ἐνάργεια, ovvero *diatyposis*, essa ne rappresenta di fatto la codificazione retorica: διατύπωσις è la figura di pensiero responsabile dell'ἐνάργεια, con la quale finisce in gran parte per identificarsi. Sebbene la forma più comune per denominare questa figura sia ὑποτύπωσις⁴, di διατύπωσις parla, ad esempio, l'Anonimo del Sublime⁵, e lo stesso Quintiliano utilizza il termine dove parla di *evidentia* o ὑποτύπωσις, mostrando di distinguere i due concetti ma di fatto assegnando a essi pressoché il medesimo significato⁶. Trissino poteva desumere il termine da due trattatelli minori di retorica contenuti nell'aldina: si tratta del Περί τῶν τῆς διάνοιας καὶ τῆς λέξεως σχημάτων del retore Alessandro (II sec. d.C.) e del Περί σχημάτων ῥητορικῶν dell'egiziano Febammone (V-VI sec. d.C.). La definizione di diatiposi in Alessandro è la seguente:

realmente operante, una sorta di adeguamento al linguaggio critico e teorico ormai largamente dominante, mentre la sostanza dell'esperienza intorno al poema è data dalla presenza decisiva di Omero e dal ricorso a Demetrio Falereo, alla sua *enargia*». Cfr. anche MARTELLI 1984, p. 535; BAUM 1989, p. 198.

¹ Cfr. QUONDAM 1980, pp. 106 sg.: «L'“enargia” enunciata nella dedica a Carlo V si dispiega compiutamente, e in proporzioni vistosissime, nelle “particolarità”, nelle minuziose, prolungate, descrizioni di “vestimenti”, “armature”, “palazzi”, “castramentazioni”, e “altre cose”. La loro presenza nell'*Italia* non è il segnale d'una distorsione nel “classicismo” trissiniano, d'una sua follia discorsiva: non sono le cellule impazzite di un corpo testuale altrimenti rigoroso e controllato, sano. Costituiscono, invece, la forma più conseguente (e appariscente) del *remake* omerico [...]. Il progetto trissiniano è di adeguare fisicamente, tramite l'impiego dell'“enargia”, le parole alle cose, riprodurre nel discorso le dimensioni dell'oggetto, il suo corpo in termini di corpo linguistico».

² Cfr. Quint. *Inst.* VIII III 66-69; IX II 40.

³ Cfr. QUONDAM 1980, p. 105. Per Tasso, *image* è sinonimo di *similitudine* (cfr. TASSO 1964, p. 187).

⁴ Cfr. Quint. *Inst.* IX II 40: «Ab aliis ὑποτύπωσις [*scil.* evidentia] dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videantur quam audiri» («Altri la chiamano *hypotyposis*, il raffigurare un'immagine della realtà espressa in termini tali che si ha l'impressione di vedere piuttosto che di udire». Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

⁵ Cfr. Longin. XX 1.

⁶ Cfr. Quint. *Inst.* IX II 41.

Διατύπωσις δ' ἄρ' ἐστίν, ὅταν ἅμα προσώπων καὶ πραγμάτων παρασυναγωγὴν ποιησάμενοι μὴ τοὺς λόγους μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐναργήματα καὶ τὰ πάθη καὶ τὰ εἶδη διατυπώμεθα¹.

Anche qui, come in Demetrio, si fa riferimento tanto alla produzione di dettagli (παρασυναγωγή) quanto all'*evidentia*, la vivida impressione sensoriale (τὰ ἐναργήματα). L'opera di Febammone è riportata anonima nell'aldina, sotto il titolo Σκόλια περὶ σχημάτων ῥητορικῶν. La diatiposi è affrontata nella parte dedicata alle figure di pensiero (Περὶ τῶν τῆς διάνοιας σχημάτων), e precisamente nel paragrafo sul pleonismo (Περὶ πλεονασμοῦ). Questa collocazione si giustifica alla luce della definizione che viene data della figura: essa è presentata come l'esposizione di un unico fatto attraverso molti particolari («Διατύπωσις δέ ἐστίν ἕκθεσις ἐνὸς πράγματος διὰ πλειόνων»²).

Trissino assegna un'importanza decisiva all'ἐνάργεια, tanto da definirla «la precipua virtù del poeta». Questo giudizio trova riscontro in Dionigi d'Alicarnasso, il quale nell'*Epistula ad Pompeium Geminum* la addita come «πρώτη [...] τῶν ἐπιθέτων ἀρετῶν»³, la prima delle virtù accessorie, ovvero le qualità che conferiscono allo stile bellezza e forza espressiva⁴.

Si torni per un attimo alla definizione aristotelica del πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν: «Λέγω δὴ πρὸ ὁμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει»⁵. Nella *Rhetorica*, Aristotele spiega che la vividezza dell'espressione verbale è generata dall'ἐνέργεια, ovvero la rappresentazione di azioni dinamiche⁶. Dunque, si può dire che ἐνάργεια sia l'effetto diretto di ἐνέργεια. Dal momento che nella *Rhetorica* non si parla di ἐνάργεια, non è possibile trovare in Aristotele una distinzione precisa dei due concetti, i quali tendono a sovrapporsi semanticamente⁷, tanto più che la radice *ἀργ di ἐνάργεια esprime, oltre a splendore e vividezza, rapidità, dinamicità⁸, avvicinandosi dunque al valore della base *ἐργ. Oltretutto, i manoscritti aristotelici confondono spesso i due termini⁹. La loro definitiva fissazione e specializzazione reciproca si deve, a quanto pare, a Demetrio¹⁰. Tuttavia, nonostante l'ampia fortuna

¹ Alex. Fig. 25 13-16. «La diatiposi si ha quando, mettendo insieme contemporaneamente personaggi e fatti, rappresentiamo non solo i discorsi, ma anche ciò che è evidente ai sensi, le passioni e l'aspetto delle cose».

² Phoebe. Fig. II 23-24. L'aldina ha «διὰ πλειόνων λόγων». Sempre a proposito dell'ἐνάργεια, scrive Quintiliano: «Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies» (Quint. Inst. VIII III 66. «In certi casi la scena che cerchiamo di rappresentare è prodotta da più elementi». Trad. Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante).

³ D. H. Pomp. III 17 6-7. Cfr. anche Hermog. Id. II 10 269: «τὸ μέγιστον ποιήσεως μίμησιν ἐναργῆ», passo citato da Iacopo Mazzoni (cfr. MAZZONI 2017, p. 75).

⁴ Cfr. Francesca Focaroli in DIONIGI D'ALICARNASSO 2010, p. 155.

⁵ Arist. Rhet. 1411b 24-25.

⁶ Questa accezione è accolta da Quintiliano. Cfr. Quint. Inst. VIII III 89: «ἐνέργεια [...] (est enim ab agendo ducta) [...] cuius propria sit virtus non esse quae dicuntur otiosa». Non mi pare centrata la traduzione di Stefano Corsi e Cesare Marco Calcante («l'*enérgeia* (deriva da 'fare'), la cui qualità peculiare consiste nel non dire cose inutili»): *otiosa* non veicola qui il senso di inutilità, ma rappresenta piuttosto il preciso calco dell'opposto di ἐνεργοῦντα, dunque tutto ciò che non è azione.

⁷ Sulle interferenze fra i due termini paronomastici in Aristotele cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 258-265.

⁸ Cfr. Francesca Focaroli in DIONIGI D'ALICARNASSO 2010, pp. 154 sg.

⁹ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, p. 262; Francesco Donadi in PSEUDO-LONGINO 2005, p. 212.

¹⁰ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1980, p. 100: «Il discorso piano richiede evidenza (ἐνάργεια) e persuasività (πειθῶ). La prima [...] era stata un concetto vivamente trattato da Aristotele; ma con la tendenza, da parte sua, a interpretarlo in

riscontrata dal Περί ἑρμηνείας in età moderna, nel Cinquecento c'è ancora la tendenza a fare confusione fra i due concetti¹. L'aristotelico Giraldis Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* parla di *energia*² e rimprovera Trissino per averla identificata con l'ἀκριβολογία piuttosto che con il πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν, ma non si rende conto che Trissino si riferiva all'ἐνάργεια, che non è ἐνέργεια. Se il πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν può essere considerato trasversale alle due sfere retoriche, lo stesso non si può dire per l'ἀκριβολογία, da Demetrio ricondotta sotto il dominio della prima:

[...] la energia nel poeta (per parlare alla greca), appresso i Latini e appresso noi non sta (come si ha creduto il Trissino) nel minutamente scrivere ogni cosuccia, qualunque volta il poeta scrive eroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che ha il poeta per le mani e la virtù dell'energia, la quale noi possiamo dimandare efficacia, si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole, né cose oziose³.

Giovan Pietro Capriano, nel trattato *Della vera poetica* definisce l'*energia* «una efficace e viva espressione e rappresentazion di qualche cosa», anch'esso cadendo nello stesso fraintendimento. La cosa più sorprendente, tuttavia, è che secondo Capriano l'*energia* è prodotta non dai dispositivi della λέξις, ma dal ritmo: essa è attivata «per la accommodata disposizione et applicazion d'essi [*scil.* numeri] secondo la natura di quella [*scil.* la cosa rappresentata]»⁴.

Lo stesso Leopardi, come si è visto, nello Zibaldone (111) parlerà di *forza* e *evidenza*, ponendo i due concetti in relazione perfettamente sinonimica. A partire dal Cinquecento, quanto espresso da Aristotele si impone dunque sulle successive declinazioni tecnicizzate del problema elaborate dalla retorica postaristotelica, che tuttavia trovano spazio proprio nella prima Poetica umanistica: Trissino sembra appoggiarsi tanto ad Aristotele quanto a Demetrio, se la sua definizione di ἐνάργεια, «lo esplicare particolarmente le cose e quasi ponerle avanti gli occhi», è una sintesi dell'ἀκριβολογία di

una sua accezione specifica: di vivezza, vigore, animazione; non più ἐνάργεια ma ἐνέργεια. Egli mescolava le due nozioni, sovrapponendo l'una all'altra e usando promiscuamente i due termini [...]. Demetrio invece tiene distinte sia le cose che i nomi. La metafora detta attiva, κατὰ ἐνεργείαν [...], la assegna allo stile elevato [...]; della metafora evidente, visiva, la ἐνάργεια, fa una prerogativa dello stile piano».

¹ Cfr. PLETT 2012, pp. 20, 99 sg.

² Cfr. PLETT 2012, pp. 98 sg.

³ GIRALDI CINZIO 1973, p. 80. Che Giraldis Cinzio si rifaccia qui in particolare a Quintiliano, mescolando le definizioni di ἐνάργεια e ἐνέργεια del retore romano, mi sembra chiaro dal riferimento a non usare parole né cose *oziose* (cfr. *otiosa* in Quint. *Inst.* VIII III 89, cit. *supra*). Cfr. anche p. 144: «[...] a me pare che da altro luogo che dalla pronunzia, sia da cercare questa anima del poema, che non è altro per ora che quella forza e quella virtù dell'orazione, onde entrino gli affetti nel core a chi legge [...]. E questo mi pare che possa avvenire dalle voci significantissime e così atte a spiegare i concetti che gl'imprimano negli animi di chi legge con tanta efficacia, e con tanta veemenza che si sentano fare manifesta forza, e commuovere in guisa che partecipino di quelle passioni che sotto il velo delle parole si contengono nei versi del poeta. E questa è l'energia, la quale non sta nelle cose minute (come di sopra dicemmo aver creduto il Trissino), ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge, e nell'orecchie di chi ascolta». Cfr. WILLIAMS 1921a, pp. 10 sg.; Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, p. 18; MUSACCHIO 2003, pp. 338 sg.; PLETT 2012, pp. 98 sg.

⁴ WEINBERG 1970-74, II, p. 320.

cui si legge nel *Περὶ ἐρμηνείας* e del *πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν* di matrice aristotelica. La minuzia descrittiva quale pregio dell'elocuzione continua a essere esaltata nel corso del secolo e oltre¹ ma, di fatto, il Rinascimento italiano accoglie perlopiù la versione aristotelica del concetto, tanto che, a livello lessicale, si trova più spesso la forma *energia*, corrispondente al termine utilizzato dallo Stagirita nella *Retorica*, dove *ἐνάργεια* è invece assente. Trissino, da parte sua, oltre ad adottare la forma più pertinente *enargia*, ne elabora una sua personale interpretazione, desunta da Demetrio, secondo la quale l'ἀκριβολογία è lo strumento che innesca il *πρὸ ὁμμάτων* e va intesa come profusione di dettagli, ipertrofia descrittiva, e offre un saggio di questo artificio compositivo nell'*Italia liberata da' Gotthi*, poema ἀκριβολόγον per eccellenza.

4.5. Retorica della composizione: le sette idee di Ermogene

Fra secondo e terzo secolo dopo Cristo la profonda involuzione degli statuti della retorica, del suo carattere di sistematicità e di solidità nell'articolazione interna della disciplina, è testimoniata dall'opera di Ermogene di Tarso, «retore greco la cui personalità ci sfugge e le cui opere sono di pura teoria, fredde ed austere, avare di informazioni sulle fonti utilizzate e spoglie di ampliamenti pratici o morali»². Stando alle notizie in nostro possesso³, pare che Ermogene abbia composto i trattati a lui attribuiti, cinque in tutto, in giovane età, e che le sue facoltà si siano presto esaurite facendolo cadere nell'anonimato. Questi trattati coprono tutte le partizioni della retorica, ad eccezione di *memoria* e *actio*, ma è possibile che il *corpus* sia costituito da opere composte da autori diversi: le uniche attribuibili con sicurezza a Ermogene sono il *Περὶ τῶν στασεῶν* (*Gli stati della causa*) e il *Περὶ ιδεῶν* (*Le idee o forme del discorso*).

Quest'ultimo trattato riveste un'importanza decisiva nella trasmissione del sapere retorico in età umanistica. In esso sono elencati sette stili dell'elocuzione (σαφήνεια, μέγεθος, κάλλος, γοργότης, ἥθος, ἀλήθεια, δεινότης), alcuni dei quali a loro volta articolati in precise sottocategorie, e ognuno di questi stili è accuratamente analizzato sotto il profilo delle otto partizioni (tante ne vengono individuate) del λόγος, ovvero, in sostanza, dell'*elocutio* (ἔννοια, μέθοδος, λέξεις, σχῆμα, κῶλον,

¹ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1980, p. 167.

² PERNOT 2006, p. 160. Cfr. anche MORPURGO-TAGLIABUE 1980, p. 132: «Ermogene [...] è l'ultimo retore di una certa statura. Nella sua età le distinzioni di generi stilistici non hanno più senso, le forme letterarie si mescolano e si fondono, e l'interesse per le sistemazioni semplici e simmetriche dell'età antica è scomparso».

³ Per un profilo più dettagliato della figura di Ermogene e della sua opera si veda PATTERSON 1970, pp. 4-8; MORPURGO-TAGLIABUE 1980, pp. 132-137; KENNEDY 1983, pp. 79-103; PERNOT 2006, pp. 160-165; ERMOGENE 2012, pp. VII-CXXXIII.

συνθήκη, ἀνάπαισις, ῥυθμός)¹. Queste ιδέαι sono qualità generali del discorso, non peculiarità esclusive del singolo autore: un'orazione può contenere anche più di una di esse, anzi una in particolare consiste proprio nel saper temperare tutte le altre, come si vedrà. La presenza, in un determinato passaggio del discorso, di una quantità di caratteristiche tipiche di un determinato stile superiore rispetto a quelle che sono peculiari degli altri stili fa sì che si possa ascrivere quel passaggio a quel particolare stile. Inoltre, c'è da dire che molte di queste caratteristiche si ritrovano in più di uno stile. Di qui la carenza di sistematicità e di chiarezza nel sistema elaborato dal retore di Tarso, che si fonda su un criterio intrinsecamente debole e incerto, quello della predominanza relativa, della percentuale. In altre parole, quando in una determinata porzione di discorso si riscontrano caratteristiche alcune delle quali afferenti a uno stile e alcune altre a un secondo, e presenti in proporzione uguale, non è possibile assegnare in maniera univoca quella porzione a uno e un solo stile. Allo stesso modo, se in una sezione sono presenti caratteristiche trasversali, ovvero tutte quante tipiche di due o più stili, sarà altrettanto problematico deciderne l'appartenenza a una delle sette ιδέαι.

Inoltre, il concetto stesso di ιδέα non è definito dal punto di vista logico: Ermogene non ha alcun interesse ad assegnare ad esso una collocazione nel sistema gnoseologico, come farebbe Aristotele, e questo testimonia efficacemente la progressiva tecnicizzazione e scissione dal sistema filosofico della retorica, il suo declassamento da σοφία a mera τέχνη.

Si può parlare di fortuna di Ermogene solo a partire dal Rinascimento². In quest'epoca si assiste a un'esplosione a tutti gli effetti della ricezione della sua opera e a un vero e proprio innesto del sapere retorico da essa veicolato nelle strutture del pensiero umanistico, tanto da essere collocato pressoché allo stesso livello delle grandi *auctoritates* dell'epoca aurea, da Aristotele a Dionigi, da Cicerone a Quintiliano³. Questo profondo interesse è rivolto soprattutto al trattato *Περὶ ιδεῶν*, e il fatto non sorprende se si pensa al rilievo che esso assume nella famigerata edizione aldina: l'opera di Ermogene occupa il secondo posto in ordine di apparizione nel volume del 1508, dopo la breve operetta di Aftonio (*Προγυμνάσματα*) e, con le sue centoquaranta pagine, è il secondo scritto più lungo dopo il *Διαίρεσις ζητημάτων* di Sopatro. Inoltre, il secondo volume dell'aldina (1509) è interamente dedicato ai *commentarii* agli stessi *Προγυμνάσματα* di Aftonio e a Ermogene, fra cui un'anonima introduzione

¹ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1980, p. 132: «L'elenco delle ιδέαι principali di Ermogene, per non parlare di quelle subordinate, era un magazzino di nozioni incongrue, pieno di doppioni e privo di un criterio (laddove gli elenchi dei classici erano sempre stati intelligentemente ordinati secondo un criterio)». Cfr. Anche KENNEDY 1983, pp. 96-101; PERNOT 2006, pp. 161-165.

² Alla ricezione di Ermogene, e in particolare del *Περὶ ιδεῶν*, nel Rinascimento è dedicato un libro di Annabel Patterson (PATTERSON 1970), la cui indagine risulta però in gran parte lacunosa: oltre al caso fondamentale di Trissino, la Patterson non rileva altri studiosi delle categorie stilistiche ermogeniche in età umanistica, fra cui autori del calibro di Daniele Barbaro e Bartolomeo Cavalcanti. Barbaro espone la teoria delle sette idee nel trattato *Della eloquenza* (1557): cfr. WEINBERG 1970-74, II, pp. 382-450.

³ Ermogene godette di una fortuna pressoché ininterrotta per tutto il Medioevo solo presso i bizantini, ai quali si deve molto verosimilmente l'approdo in Europa dei manoscritti contenenti le opere del retore di Tarso. Cfr. PATTERSON 1970, pp. 6-8; BARTUSCHAT 2000, p. 181.

ai *prolegomena* alla sua opera, forse attribuibile a Marcellino, gli scoli al Περὶ τῶν στασεῶν di Siriano, Sopatro e Marcellino, i *prolegomena* al Περὶ εὐρέσεως di Giovanni Dossapatro (anonimi nell'aldina), un commento anch'esso anonimo dello stesso Περὶ εὐρέσεως e, infine, i *prolegomena* al Περὶ ἰδεῶν e il commento di Siriano a quest'ultimo.

Nel corso del Cinquecento, a partire dalla *princeps* aldina si moltiplicano le edizioni, le traduzioni e i commenti alle opere di Ermogene, e in particolare al Περὶ ἰδεῶν, sintomo di una domanda molto consistente¹. Per quanto riguarda le opere di trattatistica originali che assorbono fra le loro fonti l'opera ermogenica, senza parlare degli scritti eminentemente retorici che si rifanno più o meno esplicitamente alla teoria dei sette stili², è interessante gettare uno sguardo su quei trattati nei quali i precetti espressi nel Περὶ ἰδεῶν sono adattati alla teoria della composizione poetica, e fra i quali, ancora una volta, l'opera di Trissino è da considerare a tutti gli effetti pionieristica³.

Ermogene è, ad esempio, chiamato in causa da Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* a proposito del concetto di 'semplicità'⁴; è occasionalmente citato da Robortello e Castelvetro nei loro commenti alla *Poetica* di Aristotele, quest'ultimo in particolare per quanto riguarda la questione del verso eroico⁵; è sfruttato da Tasso nei *Discorsi del poema eroico* al fine di elaborare una teoria estetica completa per il genere epico a partire dalle varie prospettive stilistiche e retoriche della classicità⁶; è definito, infine, da Francesco Patrizi «grande savio del ben parlare»⁷.

Gli estensori di trattati di poetica che fanno un uso più massiccio e sistematico della teoria dei sette stili di Ermogene sono senza dubbio Trissino e Minturno⁸. Entrambi elaborano una sintesi del Περὶ ἰδεῶν secondo modalità molto simili, tanto che è possibile postulare che Minturno avesse come modello di riferimento proprio la *Poetica* di Trissino, pur essendosi servito senza dubbio dell'opera originale di Ermogene, come testimoniano alcune scelte traduttive divergenti e una diversa selezione del materiale offerto dalla fonte da parte dei due autori. La distanza che passa fra i due approcci alla

¹ Per un quadro delle edizioni e dei commenti rinascimentali al Περὶ ἰδεῶν cfr. PATTERSON 1970, pp. 15-21, 219 sg. Diversi commenti all'opera furono prodotti nello stesso periodo anche in Polonia: cfr. CONLEY 1994.

² Si pensi, ad esempio, al *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* di Giulio Camillo Delminio (1560), dove la teoria tradizionale dei tre stili dell'oratoria è raffrontata a quella delle sette idee.

³ Secondo Francesco Tateo anche le *Prose* di Bembo risentirebbero dell'influenza delle teorie ermogeniche, probabilmente attraverso la mediazione di Giorgio da Trebisonda, che attorno alla metà del Quattrocento produsse un trattato di retorica ricalcato sulle opere di Ermogene (cfr. TATEO 1983; BARTUSCHAT 2000, p. 183), ma Francesco Donadi ha confutato efficacemente questa tesi dimostrando per via di raffronti puntuali che la fonte di Bembo è piuttosto Dionigi d'Alicarnasso (cfr. DONADI 1990, in part. p. 53). Il luogo delle *Prose* a cui si fa riferimento è quello dove vengono introdotti i concetti di *gravità* e *piacevolezza* con le relative sottocategorie (cfr. POZZI 1978, p. 130: «due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza [...]; sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi e se altro è di questa maniera»). In realtà queste etichette trovano una precisa corrispondenza nel *De compositione verborum* (cfr. DONADI 1990, pp. 64 sg.).

⁴ Cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 156.

⁵ Cfr. STEADMAN 1964, p. 395; BORSETTO 1982, p. 125.

⁶ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 191-193.

⁷ Cfr. PATRIZI 1969-71, II, p. 113.

⁸ Cfr. MINTURNO 1563, pp. 429-443.

fonte si misura sull'interesse che viene accordato a ciascuno degli otto strumenti attraverso i quali si materializzano gli stili. Infatti, se Minturno offre una panoramica quasi sempre completa, seppure sensibilmente scorciata, dei caratteri formali delle *idéai*, Trissino – coerentemente alla sua concezione di letteratura – limita il suo campo di indagine alla sola *λέξις*, anzi – coerentemente alla sua concezione di lingua – a un aspetto per certi versi collaterale della *λέξις*, ovvero la selezione dell'apparato lessicale. L'assorbimento, da parte di Trissino, dell'apparato teorico ermogenico nella *Poetica* si risolve essenzialmente in un'integrazione della dottrina delle sette forme stilistiche ai criteri, imperanti nel trattato, dell'*electio verborum*: con la rassegna delle *forme di dire* Trissino entra di fatto nel merito della *particulare elezione de le parole*.

Buona parte della prima divisione è riservata all'esposizione delle implicazioni lessicali della teoria ermogenica dei sette stili¹. Questa dipendenza dalla fonte rappresentata dal *Περὶ ἰδεῶν* è già stata messa in luce, ma non si sono ancora indagate le modalità precise con le quali Trissino innesta i contenuti del trattato greco nel tessuto della sua opera. Da un raffronto ravvicinato e puntuale fra il modello e il testo che lo accoglie è possibile concludere che Trissino abbia di fatto proceduto a un vero e proprio volgarizzamento della fonte e a uno smembramento del suo organismo testuale in segmenti di poche righe, successivamente sottoposti a selezione e a riassettraggio *alio ordine*. Oltre a ciò, Trissino provvede alla sostituzione degli esempi forniti da Ermogene, tolti quasi sempre da Demostene ma occasionalmente anche da altri autori e generi letterari, con altri petrarcheschi e danteschi². In questa operazione consiste in buona sostanza l'incorporamento della fonte ermogenica alla matrice del trattato. Il fatto che questa sezione occupi uno spazio tanto consistente in termini quantitativi può forse spiegare come mai Trissino, generalmente piuttosto disponibile a dichiarare le proprie fonti, sia totalmente reticente nei confronti di Ermogene: essendo buona parte della prima divisione della *Poetica* poco più di una traduzione letterale del *Περὶ ἰδεῶν*, si sarebbe messa a repentaglio l'attendibilità della dichiarazione programmatica di originalità e novità dell'opera. Confidando nel fatto di essere il primo a formalizzare la teoria dei sette stili nella precettistica della composizione letteraria in volgare, in un periodo in cui probabilmente Ermogene non era ancora così diffusamente conosciuto come sarà a partire dalla metà del secolo, Trissino spaccia la rassegna delle *forme di dire* per una sua elaborazione personale («dicō che sette sōnō le fōrme generali di dire»³).

¹ Cfr. JOSÉ VEGA 1991; DANIELE 1994, p. 124; BARTUSCHAT 2000.

² Cfr. JOSÉ VEGA 1991, p. 182.

³ *Poetica*, p. Vv). Il silenzio nei confronti della paternità della teoria dei sette stili ha in effetti tratto in inganno anche qualche commentatore moderno: per Enrico Proto, ad esempio, la fonte di questa sezione è Aristotele, secondo un'interpretazione in un certo senso *facilior* (cfr. PROTO 1905, pp. 12 sg.); Renzo Cremante parla di «categorie retoriche trissiniane», mostrando di ritenerle originali dell'autore della *Poetica* (cfr. CREMANTE 1988, pp. 14 sg.); lo stesso Weinberg vede, nell'analoga rassegna che si ritrova nel dialogo *Della eloquenza* di Daniele Barbaro, le teorie retoriche ciceroniane (cfr. WEINBERG 1970-74, II, p. 673; JOSÉ VEGA 1991, p. 172).

La traduzione di ἰδέαι λόγους in *forme di dire* presenta già un certo interesse, in quanto denota la grande attenzione di Trissino nel conservare la specificità lessicale del testo da sottoporre a volgarizzamento: se, di fronte al latino, la pratica traduttiva più tipica del vicentino è il prestito, nella forma del trasloco integrale del nucleo linguistico della parola sottoposto a totale o parziale adattamento alle strutture morfologiche della lingua in uscita (come dimostra il lavoro condotto sul *De vulgari eloquentia*), al cimento con il greco, lingua che condivide con il volgare una percentuale di etimi sensibilmente minore, egli è più spesso obbligato a servirsi di un'altra modalità di traduzione, che sia però caratterizzata dal maggior grado possibile di conservatività e aderenza all'originale. Coerentemente con la sua concezione eminentemente lessicale della lingua, Trissino è portato a considerare le parole come unità isolate dal contesto semantico rappresentato dalla frase in cui trovano collocazione, dunque il suo metodo traduttivo è spesso caratterizzato da un andamento partizionale, 'parola per parola', che ignora il portato complessivo della catena sintattica in cui i singoli atomi verbali trovano giustificazione e dalla quale ricevono la loro accezione semantica più puntuale. Ecco che allora, nel passaggio dal greco al volgare, la pratica predominante diventa quella del calco, del preciso trasferimento nella lingua in uscita del valore semantico della base etimologica. Questa pratica tende a espandersi, per il greco, anche là dove la parola originale consentirebbe di ricorrere al semplice prestito: diventa, in altre parole, automatismo, omogeneizzazione metodologica, semplificazione funzionale dello sforzo esegetico. Nel caso in questione, la traduzione di ἰδέαι in *forma* conserva pienamente il valore semantico della radice *ið ('sembianza', 'aspetto', 'forma esteriore'), non diversamente dalla soluzione *di dire* nei confronti del genitivo di λόγους¹.

Vediamo come Trissino introduce l'argomento dei sette stili:

[...] dico che sette sonno le forme generali di dire, cioè: kiarèza, grandeza, belleza, velocità, costume, verità et artificio, le quali si compongono da altre forme di dire che sonno manco generali; come è: la kiarèza si forma da la purità e da la facilità; e così la grandeza si fa da la venerazione, da la aspreza, da la vehemenzia, da 'l splendore, da 'l vigore e da la circuizione; e così fanno anchora l'altre (*Poetica*, p. Vv).

Ermogene introduce per la prima volta l'elenco delle sette ἰδέαι a proposito dell'elocuzione di Demostene, modello di stile insuperato per il retore di Tarso:

¹ Ermogene si serve anche del sintagma εἶδη λόγων (cfr. I 1 24), per il quale la traduzione trissiniana è altrettanto calzante. Trovo eccessivamente sofisticata l'interpretazione di questa soluzione traduttiva da parte di Johannes Bartuschat: «[...] la teoria di Ermogene si serve di due approcci distinti: definisce gli stili alternativamente attraverso un contenuto o un registro linguistico (e i due aspetti possono anche interagire o addirittura confondersi). Anche se Trissino chiama le idee *forme*, il che sembra attribuire maggiore importanza alla dimensione del registro retorico-linguistico, egli rimane sostanzialmente fedele a questa ambiguità e sfrutta anche la dimensione contenutistica delle *forme*» (BARTUSCHAT 2000, p. 183).

Φημὶ τοίνυν, ὅτι τὸν Δημοσθενικὸν λόγον τὰ ποιούντά ἐστιν, εἰ μέλλοι τις ὥς ἐν ἅπαντα ἀκούσεσθαι, τάδε· σαφήνεια, μέγεθος, κάλλος, γοργότης, ἦθος, ἀλήθεια, δεινότης¹.

Come si vede, Trissino mantiene qui l'ordine degli stili così come si trova nella fonte, attraverso traduzioni di cui si renderà conto di seguito. Egli aggiunge che questi stili «si componῶν da altre forme di dire che sῶνω mancῶ generali», laddove Ermogene fa subito distinzione fra quelle che non hanno sottocategorie («τούτων δὲ τῶν ιδεῶν αἱ μὲν ἐφ' ἑαυτῶν εἰσι καὶ καθ' ἑαυτὰς συνιστάμεναι»²) e quelle che hanno sotto di esse «τινας ἄλλας ιδέας ὑποβεβηκυίας»³, 'alcune altre forme subordinate' o, per dirla con Trissino, «mancῶ generali»⁴. Di seguito, Trissino mostra alcuni esempi di sottocategorie, seguito in questo da Minturno il quale, a differenza sua, le elenca subito tutte quante⁵. Successivamente vengono dichiarati i principi di compresenza e predominanza relativa delle idee:

le quali forme generali di dire sῶνω comunemente tutte in ciascunῶ de i buoni autōri, ma chi abonda più in una, chi in un'altra; come il Petrarca abonda in grandezza e bellezza; Dante in grandezza, costume et artificio; Cino in kiarèza e costume; Guido in dolceza et acume (*Poetica*, p. Vv).

È questa una sintesi di quanto Ermogene aveva detto intorno al σύμμιγμα degli stili in un unico autore⁶, e di quanto dirà più avanti a proposito del πλεονάζειν di un elemento rispetto ad altri nelle loro opere⁷. Contestualmente, viene delineato un quadro di quelli che Trissino considera gli *optimi auctores* della poesia volgare italiana, le punte di diamante del canone che erano già state introdotte a proposito della questione del nome della lingua («Separandῶσι adunque le lingue ne 'l modῶ predettῶ, è facile cofa a cῶνωscere che 'l Petrarca, Dante, Cino, Guido e lj'altri buoni autōri scrissenῶ in lingua italiana»⁸), assegnando a ciascuno di essi le forme stilistiche nelle quali, a suo giudizio, eccellono.

La prima forma a essere presa in esame è la *kiareza* (σαφήνεια)⁹, la quale a sua volta si articola in *purità* e *facilità* (καθαρότης e εὐκρίνεια):

¹ Hermog. *Id.* I 1 16.

² I 1 17.

³ *Ibid.*

⁴ Di quelle sovraordinate, nello stesso paragrafo Ermogene dice anche che sono «γέννη [...] ειδῶν», 'generi in relazione a specie': di qui l'espressione trissiniana.

⁵ Cfr. MINTURNO 1563, p. 429.

⁶ Cfr. Hermog. *Id.* I 1 7-8.

⁷ Cfr. I 1 29.

⁸ *Poetica*, p. IIIr. Per una discussione più approfondita del canone degli autori che emerge dalla *Poetica* cfr. cap. 7.

⁹ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 46-51.

A molte di queste forme si richiede diversa elezione di parole, come è a la purità et a la facilità, le quali sono quelle che fanno la chiarezza ne i poemi et a le quali si richiedono sentenzie comuni e che si extendano a tutti e siano manifeste per se stesse e non habbiano sentimentum profundum, et a cui altra intelligenza si ricerchi (*Poetica*, p. VIr).

Σαφήνειαν τοίνυν λόγου ποιῇ εὐκρίνεια καὶ καθαρότης¹.

Ἐννοιαὶ τοίνυν εἰσι καθαραὶ αἱ κοιναὶ πάντων καὶ εἰς ἅπαντας ἀνελθοῦσαι ἢ δόξασαι ἀνελθεῖν, σαφεῖς ἅφ' ἑαυτῶν οὔσαι καὶ γνώριμοι καὶ μηδὲν ἔχουσαι βαθὺ μηδὲ περινενοημένον².

Come si vede, qui Trissino isola e salda fra loro due segmenti della fonte non contigui, traducendoli alla lettera: la *purità* e la *facilità* fanno la *chiarezza* («σαφήνειαν [...] ποιῇ εὐκρίνεια καὶ καθαρότης»)³, e a esse si addicono *sentenzie comuni* (ἐννοιαὶ κοιναὶ), «che si extendano a tutti» («εἰς ἅπαντας ἀνελθοῦσαι»), che «siano manifeste per se stesse» («σαφεῖς ἅφ' ἑαυτῶν οὔσαι»), e che «non habbiano sentimentum profundum» («μηδὲν ἔχουσαι βαθὺ») e «a cui altra intelligenza si ricerchi» («μηδὲ περινενοημένον»)⁴.

La ἔννοια, resa con *sentenzia*, è, oltre alla λέξις, l'unico strumento di materializzazione delle ιδέαι a cui Trissino dedichi piena attenzione. Essa designa il senso complessivo dell'enunciato, il significato veicolato dalle parole nel contesto in cui vengono combinate⁵. Dal momento che Trissino si sta occupando di *electio verborum*, λέξις e ἔννοια dovevano sembrargli gli unici pertinenti fra gli otto strumenti indicati da Ermogene, in quanto rappresentanti rispettivamente il lessico e i criteri semantici che ne orientano la selezione, mentre gli altri sei hanno piuttosto a che fare con le strutture sintattiche, retoriche, spaziali e ritmiche del λόγος. Trissino motiva l'esclusione di queste categorie più avanti, parlando della *grandezza*:

[...] non solamente le sentenzie e le parole fanno le forme di dire, ma anchora ci voleno i modi, le figure, i membri, la compositione, la depofitione e la rima [...]. Ma io, che intendo solamente di trattare in questo luoco de la elezione de le parole, lascio quelle altre cose che costituiscono le forme di dire da canto, come non pertinenti a la presente intenzione; de le quali, se piacerà a Dio, in altro luoco sarà diffusamente trattato (*Poetica*, p. VIIr).

¹ Hermog. *Id.* I II 1.

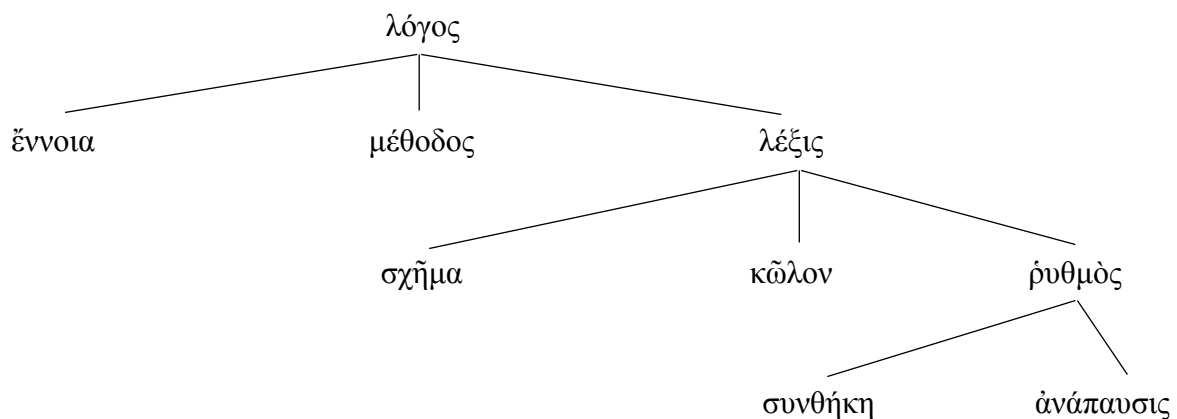
² I III 1.

³ *Purità* traduce καθαρότης ('purezza'), mentre *facilità* εὐκρίνεια ('limpidezza'). Minturno parla di forma *pura* e *leggiadra* (cfr. MINTURNO 1563, p. 429).

⁴ Più avanti si dice che le espressioni non chiare hanno bisogno di una spiegazione (I III 9: «σαφηνισμοῦ τινοῦ δεῖ»).

⁵ A ἔννοια si sovrappone anche l'aristotelica διάνοια (cfr. *Poet.* 1450a-b), a cui Trissino fa riferimento nella quinta divisione: «Il discorso poi, il quale ancora si potrebbe nominare sentenzie e concetti, è quello che Aristotele nomina *dianea* et i Latini dicono *invenzione* e *disposizione*, cioè quel discorso della mente che si fa in trovare et ordinare quelle ragioni e sentenzie accomodate a quelle cose che si narrano o che si dimandano o che si negano» (*Poetica* 1562, p. 9r).

Dei rapporti fra questo paragrafo e la relativa fonte verrà dato conto più avanti. Qui basta mettere in rilievo il fatto che Trissino, traducendo λέξις con *parole*, mostra di fraintenderne il significato puntuale, in quanto λέξις rappresenta la declinazione linguistica, verbale del λόγος, e comprende di conseguenza tutte le componenti della lingua, dalla morfologia alla sintassi, dal lessico alla semantica, dalla *compositio* alla stessa dimensione ritmica dell'enunciato. Come emerge da un paragrafo preliminare¹, gli otto strumenti non sono infatti posti orizzontalmente sullo stesso piano da Ermogene, ma sono organizzati in una precisa gerarchia coordinata dal λόγος, secondo lo schema seguente:



Ermogene non contempla, a livello teorico, le partizioni della grammatica all'interno del suo sistema tassonomico: il suo è un manuale di retorica, e retoriche sono le categorie da lui utilizzate. La λέξις non è quindi sezionata nelle sue componenti linguistiche, che rimangono confinate indistintamente all'interno della macrocategoria da essa rappresentata, ma diventa la manifestazione tangibile dello stile, un oggetto estetico dotato di precise peculiarità (ιδιότηται²) riconducibili sotto le categorie di figura (σχῆμα), membro (κῶλον) e ritmo (ῥυθμός). Affrontando la λέξις nella sua accezione generale, e nella concretezza della sua specificità verbale, Ermogene è portato a descriverne principalmente la componente lessicale, nel senso che ciò che viene sottoposto a vaglio in base a parametri di volta in volta fonetici, morfologici o di altra natura sono le parole, avulse dal contesto verbale in cui sono calate. Di qui l'interpretazione trissiniana di λέξις.

Proseguendo, la specularità con la fonte è mantenuta anche nella natura degli esempi pratici forniti per la ἔννοια dello stile chiaro (più avanti sarà ancora più patente, come si vedrà): se Ermogene

¹ Hermog. *Id.* I 19. A I 32 Ermogene istituisce una seconda scala gerarchica fra le otto categorie, questa volta basata sulla loro importanza.

² Cfr. Hermog. *Id.* I 19.

presenta due enunciati tratti dall'*optimus orator* Demostene¹, Trissino a sua volta risponde con altrettanti luoghi dell'*optimus poeta* Petrarca².

Di seguito, Trissino passa ad affrontare la λέξις della *kiareza*:

A queste, dicō, si bīfognanō elegere parole cōmuni, proprie et intelligibili ε che nōn sianō trasportate, cōme è *scaltro*, *grifagno*, ε *smalto* per il pratō, le quali hannō bīfognō di dikiaraziōne; et anchor nōn volenō essere aspere da sè, cōme è *storpio*, *gorgo*, *ombra* ε simili; le quali hannō però grandeza, et ivi stannō bene, ma nōn ne la kiareza; a la quale si dennō eleggere le parole (cōme ho dettō) cōmuni, proprie et intelligibili ε cōlte (*Poetica*, p. VIr).

Λέξις δὲ καθαρὰ ἢ κοινὴ καὶ εἰς ἅπαντας ἤκουσα καὶ μὴ τετραμμένη μὴδ' ἀφ' ἑαυτῆς οὖσα σκληρά, ὡς τὸ ἀταρπός, οἷον «προσέβη τρηγεῖαν ἀταρπὸν» καὶ τὸ «κατεσθίων κατέφαγε» καὶ τὸ 'ἐκνεενερισμένοι' καὶ τὸ «πεπρακὼς ἑαυτόν» καὶ τὸ «περικόπτων καὶ λωποδυτῶν τὴν Ἑλλάδα καὶ ἀρπάζων», ταῦτα γὰρ καὶ τὰ τοιαῦτα ἐναργῆ μὲν ἐστὶ καὶ μέγεθος ἔχοντά πως, οὐ μὴν καθαρὰ· διὸ τοῖς πολλοῖς αὐτῶν καὶ σαφηνισμοῦ τινος δεῖ, ὡς τῷ 'ἐκνεενερισμένοι' ἐδέησε τοῦ «περιηρημένοι χρήματα, συμμάχους» εἰς σαφήνειαν³.

Anche qui si ha sovrapposizione pressoché totale con la fonte, con qualche spostamento: alle *sentenze* della *kiareza* si addicono *parole* (λέξις) *comuni* (κοινὴ), *proprie e intelligibili* («εἰς ἅπαντας ἤκουσα», letteralmente 'che arriva a chiunque'), e «che nōn sianō trasportate» («μὴ τετραμμένη»), altrimenti avrebbero «bīfognō di dikiaraziōne» («σαφηνισμοῦ τινος δεῖ»); non devono nemmeno essere «aspere da sè» («μὴδ' ἀφ' ἑαυτῆς οὖσα σκληρά»), «le quali hannō però grandeza, et ivi stannō bene, ma nōn ne la kiareza» («ταῦτα γὰρ καὶ τὰ τοιαῦτα ἐναργῆ μὲν ἐστὶ καὶ μέγεθος ἔχοντά πως, οὐ μὴν καθαρὰ»). Il fatto più notevole è che Trissino omette del tutto il riferimento all'ἐνάργεια, e la stessa cosa farà nel capitolo sull'*artificio*: il termine, come si è visto, sarà introdotto solamente nella sesta divisione, il che sorprende considerata l'importanza accordata a questo dispositivo retorico nel sistema teorico e letterario del vicentino. All'omissione fa da contrappunto un'aggiunta altrettanto incomprensibile: nel ribadire le tipologie lessicali adatte allo stile chiaro, Trissino parla anche di parole *colte*, qualità difficilmente collocabile fra le caratteristiche che concorrono all'intellegibilità dell'elocuzione.

Dopo la *kiareza* viene la *grandeza*⁴:

¹ Cfr. Hermog. *Id.* I III 1.

² *RVF* XXXIII 5-6; CXII 1-2.

³ Hermog. *Id.* I III 9.

⁴ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 51-53.

La grandeza, poi, e dignità et elevazione de 'l parlare si fa (come ho detto) da la venerazione, da la asprezza, da la vehemenzia, da 'l splendore, vigore e circunduzione; e la venerazione vuole sentenzie di Dio, o di cose divine, o di virtù, o di qualche fatto glorioso de l'homini (*Poetica*, p. VIr).

Μέγεθος τοίνυν καὶ ὄγκον λόγου καὶ ἀξίωμα ποιοῦσιν ἰδέαι αἶδε· σεμνότης, περιβολή, τραχύτης, λαμπρότης, ἀκμή, καὶ ἔτι ἡ σφοδρότης¹.

Ἐννοιαὶ τοίνυν εἰσὶ σεμναὶ μάλιστα μὲν αἱ περὶ θεῶν ὥς περὶ θεῶν λεγόμεναι².

Δεύτεραι δὲ μετ' ἐκείνας σεμναὶ αἱ περὶ τῶν θείων ὥς ὄντως πραγμάτων³.

Τρίτη δὲ σεμνότητος ἐννοιῶν τάξις, εἰ περὶ πραγμάτων, ἃ δὴ φύσει μὲν ἐστὶ θεῖα, τὸ πλεῖστον δ' ἐν ἀνθρώποις θεωρεῖται⁴.

Τετάρτην γε μὴν σεμνότητος ἔχουσιν ἐννοιαὶ δύνανται αἱ περὶ ἀνθρωπίνων μὲν κατὰ μόνας πραγμάτων, μεγάλων δὲ καὶ ἐνδόξων⁵.

Grandeza (μέγεθος) si articola in sei sottocategorie: *venerazione* (σεμνότης), *asprezza* o *asperità* (τραχύτης), *vehemenzia* (σφοδρότης), *splendore* (λαμπρότης), *vigore* (ἀκμή), *circunduzione* (περιβολή). La tecnica traduttiva per questi termini è sempre il calco (si noti il caso estremo del calco analitico *circunduzione*⁶). Sull'έννοια relativa alla σεμνότης, Trissino raduna e compendia in sintagmi nominali le quattro tipologie di pensiero descritte da Ermogene in forma più distesa e perifrastica⁷.

Per la λέξις, Trissino continua ad attenersi a Ermogene nell'adozione di criteri fonetici per l'*electio verborum* dello stile σεμνόν:

A la quale venerazione si ricercano parole larghe et alte, e che quafi cōstringano altrui ad aprir la bocca ne 'l prōferirle; e questo specialmente fanno quelle parole che hanno molte *a* et *o*, e

¹ Hermog. *Id.* I v 4.

² I vi 1.

³ I vi 4.

⁴ I vi 8.

⁵ I vi 11.

⁶ La *princeps* ha *circunduzione* solo in questo luogo, mentre negli altri quattro casi in cui compare la denominazione di questo stile Trissino usa il sinonimico *circuizione*.

⁷ È da segnalare una svista di Johannes Bartuschat, che scrive: «Risulta interessante osservare come Trissino modifichi la teoria del retore ellenistico: rispetto al *Peri ideon* Trissino sopprime un quarto argomento, la Natura, e toglie l'esempio citato per le azioni gloriose degli uomini, le battaglie; eliminando questo riferimento al mondo storico e quindi all'epica, Trissino adatta il discorso di Ermogene alla lirica volgare» (BARTUSCHAT 2000, p. 191 n. 34). In realtà i quattro argomenti ci sono tutti ('Dio', 'cose divine', 'virtù', 'qualche fatto glorioso degli uomini'), e corrispondono esattamente a quelli ermogenici: la 'Natura' individuata da Bartuschat è quella che Trissino denomina *virtù*, ovvero, in Ermogene, quella categoria di pensieri che riguardano fatti di natura (φύσει) divina, ma agiti dagli uomini («εἰ περὶ πραγμάτων, ἃ δὴ φύσει μὲν ἐστὶ θεῖα, τὸ πλεῖστον δ' ἐν ἀνθρώποις θεωρεῖται»). Inoltre Trissino non elimina affatto l'esempio di azione gloriosa, citandone anzi un caso paradigmatico, i versi del *Paradiso* dove Giustiniano esalta le gesta di Cesare (*Par.* VI 70-71: «Da indi scese folgorando a Iuba; / onde si volse nel vostro occidente»).

massimamente se *σωνω* poste in fine de le parole o *σιανω* *collōcate* ne le principali *ceſure* de i versi [...]. Fannω anchōra risōnare le parole le diphthonghe et *e* et *u*, massimamente se *δωρω* *σιεgue* liquida avanti muta, *ωμ*’è *pioggia*, *tempω*, *prende*, *giunte* ε simili; ma *νων* tanto *εμπιενω* cōme le predette *a* et *o*; *λω* *i* veramente è da schivare, perciōché fa *tenue* suonω ε senza alteza (*Poetica*, p. VIv).

Λέξεις δὲ σεμνὴ πᾶσα μὲν ἢ πλατεῖα καὶ διογκοῦσα κατὰ τὴν προφορὰν τὸ στόμα [...]. Τοιαῦται δὲ καὶ ἄλλαι μὲν τινες, ἐξαιρέτως δὲ αἱ τε τῷ α καὶ τῷ ω πλείστῳ χρώμεναι [...]. Μάλιστα δὲ τὰ στοιχεῖα ταῦτα τὸ ω καὶ τὸ α διαίρει τε καὶ διογκοῖ τὸν λόγον, εἰ κατὰ τὰς τελευταίας συλλαβὰς εἴη τῶν λέξεων [...]. Δεύτεραι δὲ σεμνότητος λέξεις καὶ αἱ διὰ τοῦ ο στοιχείου κατὰ μόνας εἰς τι μακρὸν καταλήγουσαι, οἷον Ὀρόντης, καὶ αἱ ταῖς μακραῖς τε καὶ διφθόγγοις πλεονάζουσιν καὶ αἱ τὰ τελευταῖα ἐν ταύταις ἔχουσιν, πλὴν τῆς εἰ διφθόγγου· καὶ εἰ καθ’ αὐτὸ δὲ τὸ ι τιθοῖτο, ἥκιστα σεμνὴν ποιεῖ τὴν λέξιν πλεονάσαν, συστέλλει γὰρ μᾶλλον καὶ σεσηρῆναι ποιεῖ, διογκοῖ δὲ οὐδαμῶς τὸ στόμα¹.

La solennità di questo stile richiede parole *larghe* (πλατεῖα) e *alte* (διογκοῦσα, lett. ‘gonfio’, ‘espanso’), che facciano dilatare la bocca («κατὰ τὴν προφορὰν τὸ στόμα»). Trissino mantiene anche l’indicazione di usare parole con molte *a* e *o* alla fine di esse («εἰ κατὰ τὰς τελευταίας συλλαβὰς εἴη τῶν λέξεων»), aggiungendo però una nota di carattere prosodico, pertinente al nuovo contesto di applicazione delle teorie ermogeniche: queste vocali producono l’effetto di gonfiare la dizione anche qualora «sianω collōcate ne le principali cefure de i versi», ovvero nelle terminazioni ritmiche, oltre che verbali. Proseguendo, Trissino accoglie il suggerimento riguardo all’uso dei dittonghi e alla limitazione della *i*, ma è costretto a sostituire quello sull’accoppiamento di *o* e di vocale lunga finale con un altro che si adatti alla specificità fonetica del volgare: *e* e *u* seguite da nasale più occlusiva («liquida avanti muta»).

Segue il discorso sul linguaggio metaforico, già in parte analizzato più sopra²:

Fannω anchōra venerazione le trasportazioni [...]. Ma in queste è gran pericōλω, perciōché, se la trasportazione è grande, fa l’aspreza [...]. Se detta trasportazione poi è troppa, fa la ωrazione fredda ε vile (*Poetica*, p. VIv).

Καὶ μὴν καὶ αἱ τροπικαὶ λέξεις σεμναὶ καὶ διωγκωμέναι, κίνδυνος δὲ ἐν ταύταις οὐ μικρὸς περὶ τὴν χρῆσιν [...]. Εἰ δὲ ὑπερβαῖέν τι τοῦ μετρίου, τραχύνουσι τὸν λόγον [...]. Εἰ δὲ ἐπὶ πλέον

¹ Hermog. *Id.* I vi 16-17.

² Cfr. cap. 4.3.

ὑπερβαῖεν αἱ τροπαί, σκληρότερον ποιοῦσι τὸν λόγον [...]. Περαιτέρω δὲ τούτων εἰ προέλθοιεν, καὶ παχύτερον καὶ σχεδὸν εὐτελέστερον αὐτὸν ποιοῦσι¹.

Si mette qui in guardia dai rischi che possono derivare dall'uso di metafore troppo ardite. In proposito, Ermogene individua tre gradi di eccesso: con l'aumentare della distanza ideale fra i due oggetti coinvolti nella metafora il discorso si farà via via τραχὺς ('aspro'), σκληρὸς ('rigido'), παχὺς e εὐτελής ('gonfio' e 'volgare'). Trissino semplifica saltando il grado intermedio, per poi passare a raccomandare la convenienza di usare per la σεμνότης pochissimi verbi, continuando a seguire Ermogene («ὥς ἐλάχιστα γὰρ ἐν σεμνότητι δεῖ χρῆσθαι τοῖς ῥήμασιν»²) e aggiungendo che «dennoſi anchora schivare i nomi relativi»: l'enunciazione è assente in questa forma nel Περὶ ἰδεῶν, e Trissino potrebbe averla dedotta dall'avvertimento del retore greco a servirsi di uno stile nominale, dunque a prediligere l'uso di participi sostantivati in luogo di proposizioni sintatticamente esplicite come le relative³.

Si passa quindi all'*asperità* (τραχύτης) e alla *vehemenzia* (σφοδρότης), cominciando come al solito dalle *sentenzie*:

La asperità, poi, e la vehemenzia hannō tale differenza fra sè, che la asperità vuole sentenzie cōn riprensione e rimordimento, ma da persona maggiore [...]. E la vehemenzia vuole bene anchor essa sentenzie cōn riprensione, ma da persona minore (*Poetica*, pp. VIv sg.).

Ἐννοιαὶ τοίνυν εἰσὶ τραχεῖαι πᾶσαι αἱ τῶν μειζόνων προσώπων ἐπιτίμησιν ἔχουσαι ἀπὸ τινος τῶν ἐλαττόνων προσώπων ἀπαρακαλύπτως⁴.

Ἡ δὲ σφοδρότης ἐννοίας μὲν ἔχει καὶ αὕτη τὰς ἐπιτιμητικὰς καὶ ἐλεγκτικὰς καθάπερ ἡ τραχύτης· ἄλλ' ἡ μὲν τραχύτης κατὰ μειζόνων προσώπων [...], ἡ δὲ σφοδρότης κατὰ ἐλαττόνων προσώπων⁵.

¹ Hermog. *Id.* I vi 18-20.

² I vi 22.

³ Cfr. I vi 22: «Ἐπὶ δὲ σεμνῇ λέξει ἢ τε ὀνομαστικῇ καὶ αὐτὰ τὰ ὀνόματα. Ὀνομαστικὴν δὲ λέγω τὴν τε ἀπὸ τῶν ῥημάτων εἰς ὀνόματα πεποιημένην καὶ τὴν διὰ μετοχῶν τε καὶ ἀντωνυμιῶν καὶ τῶν τοιούτων». 'L'elocuzione solenne è ancora quella che consiste nello stile nominale, anzi risiede nei nomi stessi. Per stile nominale intendo quell'elocuzione che genera nomi a partire dai verbi e che si serve di participi, pronomi e cose del genere'. Cfr. in proposito SORELLA 1993, p. 766: «[...] c'è una regola che troviamo enunciata nelle prime *Quattro divisioni della Poetica*, ma che il Trissino non aveva seguito nella prassi drammaturgica. Si tratta dell'opportunità di evitare – nello stile grave ed allo scopo di ottenere la *venerazione* – le proposizioni relative [...], che nella *Sofonisba* invece abbondano» (cfr. cap. 8). Sullo stile nominale in Ermogene, cfr. Michel Patillon in ERMOGENE 2012, pp. 276 sg.

⁴ Hermog. *Id.* I vii 5.

⁵ I viii 1.

Trissino scambia qui mittente e destinatario dei pensieri propri di τραχύτης e σφοδρότης, cadendo in una svista piuttosto grave: se il genitivo τῶν μειζόνων προσώπων potrebbe essere interpretato anche come soggettivo (‘biasimo *da parte di* persone superiori’), il dubbio intorno alla sua natura è definitivamente dissipato di fronte al successivo «ἀπό τινος τῶν ἐλαττόνων προσώπων», inequivocabile complemento d’agente. Inoltre gli esempi forniti da Ermogene per la τραχύτης, che consistono in allocuzioni di Demostene al popolo ateniese¹, sono della stessa natura di uno di quelli che Trissino allega per illustrare la *vehemenzia*, ovvero l’apostrofe dantesca a Pisa². Infine, a scanso di ulteriori equivoci, Ermogene ribadisce il tutto chiaramente parlando della σφοδρότης («ἢ μὲν τραχύτης κατὰ μειζόνων προσώπων»).

Per quanto riguarda la λέξις, sia *asperità* che *vehemenzia* «voljōnō parole trasportate, overō aspere da sè»³ («Λέξις δὲ τραχεῖα ἢ τετραμμένη καὶ ἢ ἀφ’ ἐαυτῆς σκληρά». «Καὶ μὴν καὶ λέξις σφοδρά, ἥπερ ἦν καὶ τραχεῖα»⁴) e, aggiunge Trissino, «come dice Dante, irsute e rabbuffate», integrando la teoria retorica degli stili alla dottrina lessicale dantesca dell’*asperitas*⁵.

Segue lo *splendore* (λαμπρότης):

Il splendore vien dōpō questi, il quale è una de le cofe principali che faccia la grandezza e dignità de ’l parlare, et è necessariō mōltō, perciocché la venerazione, la asperità e la vehemenzia harebbōnō troppō de l’austerō senza essō, il quale lji dà pur qualche hilarità (*Poetica*, p. VIIr).

Μετὰ τὸν περὶ σεμνότητός τε καὶ τραχύτητος λόγον ἔτι τε σφοδρότητος ἀναγκαῖον εἰπεῖν περὶ λαμπρότητος. τῶν γὰρ ποιουσῶν τὸ μέγεθος τε καὶ τὸ ἀξίωμα τῷ λόγῳ ἰδεῶν ἐν τοῖς μάλιστα ἐστὶν ἡ λαμπρότης. Τὰ τε ἄλλα γὰρ ἀναγκαῖα ἡ ἰδέα τῷ ἀξιωματικῷ λόγῳ καὶ ὅτι δεῖ τῷ σεμνῷ τε καὶ τραχεῖ καὶ σφοδρῷ προσεῖναι τι πάντως καὶ φαιδρότητος, ἵνα μὴ πάντῃ αὐστηρὸς ᾖ⁶.

Anche qui Trissino si attiene piuttosto fedelmente al dettato ermogenico: lo *splendore* è una delle articolazioni fondamentali («ἐν τοῖς μάλιστα») della *grandezza* e *dignità* («τὸ μέγεθος τε καὶ τὸ ἀξίωμα»), in quanto conferisce alle altre «qualche hilarità» («τι πάντως καὶ φαιδρότητος», lett. ‘qualcosa di particolarmente brillante’), mentre queste da sole «harebbōnō troppō de l’austerō» («ἵνα μὴ πάντῃ αὐστηρὸς ᾖ»). Le sentenzie dovranno essere «di qualche buona ωperazione, cioè di cofa che paja a tutti lōdevōle e ben fatta» (I IX 4: «ἐπὶ τοῖς διαπρεπέσι τῶν ἔργων»), e le parole da

¹ Cfr. I VII 5-7.

² *Inf.* XXXIII 79: «Ahi Pisa, vituperio de le genti».

³ *Poetica*, p. VIIr.

⁴ Hermog. *Id.* I VII 14; VIII 6.

⁵ Cfr. JOSÉ VEGA 1991, p. 186 n. 35.

⁶ Hermog. *Id.* I IX 1.

usare saranno le stesse della *venerazione* (I IX 11: «Λέξεις δὲ λαμπραί, αἵπερ ἐλέγοντο εἶναι καὶ σεμναί»).

Dopo questo viene il vigore, il quale ha comunemente le medesime parole e sentenzie che hanno la asperità e la vehemenzia; appresso le quali parole ha anchora quelle de la venerazione (*Poetica*, p. VIIr).

Ἐννοιαὶ μὲν γὰρ ἀκμῆς [...] αἱ αὐταί, αἵπερ ἦσαν τῆς τε τραχύτητος καὶ τῆς σφοδρότητος. Λέξεις δὲ αἱ τε αὐτῶν τούτων τῶν ἰδεῶν καὶ ἔτι αἱ τῆς λαμπρότητος μεμιγμέναι¹.

Alla traduzione del passo su ἔννοια e λέξεις dell'ἀκμή (*vigore*), le quali sono condivise rispettivamente con τραχύτης e σφοδρότης e con λαμπρότης², fa seguito l'*occupatio* (prevenzione di una possibile obiezione) relativa all'apparente identità fra le suddette forme di stile: «Hora, qui si potrebbe dubitare per alcun che, havendo il vigore le medesime parole e sentenzie che hanno la asprezza e la vehemenzia, come può essere differente da esse»³. Ermogene aveva già avvertito, nell'introduzione, che alcune idee hanno in comune una o più parti⁴. Trissino sfrutta questa occasione per dichiarare, come abbiamo già visto, che oltre a ἔννοια e λέξεις esistono altri sei parametri per classificare le *forme di dire*, ai quali non viene dato spazio in quanto non pertinenti allo scopo ultimo della rassegna, ovvero fornire criteri stilistici utili all'*electio verborum*. Qui Trissino riassume e semplifica notevolmente una lunga digressione di Ermogene sulle modalità in base alle quali assegnare a un determinato enunciato una precisa collocazione all'interno del sistema delle idee⁵, con l'aggiunta di un paragrafo tolto dall'introduzione nel quale il retore elenca gli otto strumenti attraverso cui si materializzano le idee stesse⁶.

L'ultima sottocategoria della *grandezza* è la *circuizione* o *circunduzione* (περιβολή), «la quale massimamente tuole la humilità e la bassezza de la orazione»⁷. È probabile che Trissino deduca questo da due affermazioni di Ermogene secondo le quali Demostene si serve della περιβολή più spesso di tutte le altre articolazioni della μέγεθος⁸. In realtà, come viene chiarito verso la fine della digressione su questa idea⁹, la περιβολή ha solo la proprietà di adattarsi più delle altre a diverse tipologie di

¹ I x 4-5.

² Trissino cade qui in un'altra svista, in quanto al posto di *splendore* (λαμπρότης) scrive *venerazione* (σεμνότης).

³ *Poetica*, p. VIIr. Cfr. Hermog. *Id.* I x 13: «Ἀπορήσειε δ' ἂν τις ἐκ τούτων εἰκότως [...]».

⁴ Cfr. Hermog. *Id.* I i 17: «αἱ δὲ [scil. ἰδέαι] κοινωνοῦσιν ἀλλήλαις μέρει τινὶ ἢ καὶ μέρεσιν». Cfr. anche I i 39; I vii 2-3.

⁵ Cfr. I x 13-29.

⁶ Cfr. I i 24: «Πάντα μὲν οὖν εἶδη λόγων ἐν τούτοις τεθεώρηται καὶ διὰ τούτων γίνεται, ἐννοίας, μεθόδου, λέξεως, σχήματος, κάλου, συνθήκης, ἀναπαύσεως, ῥυθμοῦ».

⁷ *Poetica*, p. VIIv.

⁸ Cfr. Hermog. *Id.* I v 2-6 e I xi 2.

⁹ Cfr. I xi 38-40.

discorso, pubblico e privato: non si tratta, dunque, di efficacia intrinseca, ma di versatilità relativa. La *circuizione*, prosegue Trissino, «è in tutto contraria a la purità e vuole sentenzie a le quali qualche altra cosa si ricerchi ad intenderle perfettamente». L'έναντιότης fra καθαρότης e περιβολή (e μέγεθος in generale) è più volte ribadita da Ermogene¹, mentre per quanto riguarda l'έννοια il retore sostiene che per generare questo stile è necessario aggiungere al discorso qualche elemento esterno (ἔξωθεν) ad esso, come il genere alla specie, l'indefinito al definito, il tutto alla parte². Trissino sembra travisare, o comunque non cogliere perfettamente il senso di queste righe, usando un'espressione («a le quali qualche altra cosa si ricerchi ad intenderle perfettamente») che si ritrova anche nei capitoli sulla *kiarezza* e sull'*artificio*.

Sulla λέξις si dice solo che la circuizione «νων ha parole speciali o diverse a le predette» (I XI 22: «Λέξις δὲ καθ' ἑαυτὴν ἰδίᾳ περιβολῆς, ὥσπερ ἦσαν ἄλλαι τινὲς ἴδιαι τῶν ἄλλων ἰδεῶν»), «perché assai dipende da 'l modo de l'ordinare dette parole e da le figure e membri»³. Il *modo de l'ordinare* le parole traduce συμπλοκή (λέξεων)⁴, dunque per Trissino corrisponde alla *composizione* (συνθήκη o σύνθησις), laddove si tratta di due cose distinte: συμπλοκή λέξεων indica un intreccio di diverse varietà di elocuzione, non ha dunque niente a che vedere con la *compositio verborum*. L'equivoco dipende ancora una volta dall'erronea interpretazione di λέξις, e una più attenta lettura di questo capitolo del trattato avrebbe potuto permettere a Trissino di aggiustare il tiro: mentre qui Ermogene sottolinea l'importanza della συμπλοκή λέξεων nella produzione della περιβολή, più avanti afferma che per questo stile non esistono tipi di συνθήκη più adatti di altri⁵.

Sulla *bellezza* (κάλλος) e *culteza* (ἐπιμέλεια)⁶ Trissino esordisce dicendo che questo stile «in dui modi si considera, l'unω de li quali è naturale e l'altrow adventiziω». Si potrebbe pensare che Trissino faccia qui riferimento alla questione classica del rapporto fra φύσις e τέχνη nell'arte, tanto più che Ermogene ne aveva brevemente parlato all'inizio dell'opera⁷. In realtà si tratta di una distinzione fra due accezioni di bellezza, una 'intrinseca' e una 'estrinseca', che Ermogene opera proprio in questo capitolo. Il paragone con la bellezza del corpo umano è sviluppato a partire da quella che nel Περί ἰδεῶν costituisce una semplice suggestione embrionale⁸, mentre il resto segue molto da vicino la fonte:

¹ Cfr. I III 4; X 30; XI 2.

² Cfr. I XI 3.

³ *Poetica*, p. VIIv. Cfr. Hermog. *Id.* I XI 24-25.

⁴ Cfr. I XI 24.

⁵ Cfr. I XI 60. Oltre alla συνθήκη, neanche κῶλον, ἀνάπανσις e ῥυθμός sono distintivi per la περιβολή: dunque l'affermazione di Trissino è in conflitto con la fonte anche relativamente ai *membri*.

⁶ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 53-56.

⁷ Cfr. Hermog. *Id.* I I 3-4.

⁸ Cfr. I XII 2: «καθάπερ ἐν σώματι χρῶμα».

[...] così è ne i poemi, che alcuni di essi sono belli per la corrispondenza e convenienza de le membra e de i colori che hanno, et altri, per qualche ornamento extrinseco che vi s'aggiunge, s'abbelliscono; e sì come quel primo non è altro che trattare ciascuna sentenza con la debita elezione di parole e con le figure e rime opportune, e mescolare convenientemente tutte le forme di dire, così questo ornativo è una certa cofa che si dà a li poemi, la quale fa coloro che li sentenno recitare commuoversi et amirarli (*Poetica*, pp. VIIv sg.).

La bellezza naturale si esprime attraverso la *correspondenzia* (συμμετρία) e convenienza (εὐαρμοστία) delle parti e dei colori (εὐχροια)¹, mentre quella estrinseca è dovuta ad un'aggiunta di elementi all'altro (I XII 7: «κόσμος τις ἐπικείμενος ἔξωθεν κομμωτικός»). Se il primo tipo di bellezza si ottiene mescolando opportunamente tutti gli stili (I XII 4: «εἴτε ἰδεῶν ὅλων μίγνυμένων εἰς ταὐτὸν εἴτε καὶ τῶν συμπληρούντων ἐκάστην ἰδέαν»), il secondo è un *ornativo* (κόσμος) che colpisce nel vivo l'animo degli uditori². Questo «consiste solamente ne le parole e ne le rime, figure e clausule» (I XII 8: «τὸ τοιοῦτον κάλλος περὶ τὴν λέξιν μόνην ἐστὶ καὶ τὰ ἐπόμενα τῇ λέξει, σχήματα λέγω καὶ κῶλα συνθήκας τε καὶ ἀναπαύσεις καὶ τὸ ἐκ τούτων γινόμενον τοὺς ῥυθμούς»³). Le parole «si voleno elegere ne 'l modo che si elegeno ne la purità» (I XII 9: «Λέξις τοίνυν καλὴ πᾶσα, ἥπερ καὶ καθαρὰ»), e «voleno essere di poche syllabe, cioè di due o tre syllabe al più» (I XII 10: «αἱ μικραὶ τῶν λέξεων καὶ δι' ὀλίγων συγκείμεναι συλλαβῶν»), mentre quelle «aspere e converse non fanno bellezza, salvo se la conversione non è picciola e manifesta» (I XII 9: «αἱ γὰρ τραχεῖαι καὶ τροπικαὶ [...] καλαὶ δὲ ὡς ἐν τοιούτῳ κάλλει οὐκ εἰσι»). Infine, Trissino ricorre ancora una volta al supporto del *De vulgari* indicando come parole ideali della bellezza le *pettinate*⁴.

La *velocità* (γοργότης)⁵ come la bellezza richiede «parole brevi, cioè di poche syllabe» (II I 30: «αἱ βραχεῖαι γε ἐπιτηδειότεραι»), e in essa «anchora si denno schivare [...] la frequenza de le collissioni e remozioni et altre passioni di esse»⁶. Questo enunciato corrisponde alla raccomandazione di Ermogene di evitare il più possibile la σύγκρουσιν φωνηέντων⁷, ovvero lo iato, ed è l'unica concessione che Trissino fa alla συνθήκη (*composizione*), introducendo allo stesso tempo un argomento di cui si occuperà alla fine della seconda divisione.

Il *costume* o *affetto* (ἦθος)⁸ è articolato, come la *grandezza*, in più sottocategorie. Esso è «una de le principalissime parti»⁹ (II II 1: «χρησιμώτατον») della poesia, in particolare drammatica e epica, in

¹ Per questi tre termini cfr. I XII 4.

² Si vedano le considerazioni sugli effetti suscitati dalle orazioni di Demostene a I XII 7.

³ Qui Trissino omette κῶλα e συνθήκας.

⁴ Cfr. *Poetica*, p. VIIIr. Cfr. JOSÉ VEGA 1991, p. 186 n. 35.

⁵ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 56 sg.

⁶ *Poetica*, p. VIIIr.

⁷ Cfr. Hermog. *Id.* II I 32.

⁸ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 57-64.

⁹ *Poetica*, p. VIIIr.

cui è fondamentale saper dipingere i caratteri dei personaggi coinvolti nell'azione. Il costume può essere di due tipi:

l'unω di essi è il dare a tutte le persōne se intrōducōnō ne i pōemi le cōnsuete proprie e cōnvenevoli lōrō parole, verbigratia a 'l capitaniō far dire parole da capitaniō, a 'l soldatō da soldatō, a 'l giudice da giudice, a 'l lavoratōre da lavoratōre, e simili; e cōsì a lō inamōratō, a 'l giōtō, a 'l timidō, a 'l prodigō, a lō avarō et a l'j'altri, che propriamente affetti si kiamanō, attribuire le proprie e cōnvenevoli parole; e questō per tutti li pōemi, cōme il cōlōre ne 'l corpō, si diffōnde (*Poetica*, pp. VIIIr sg.).

ἐκεῖνο μὲν γὰρ γένοιτ' ἂν, εἰ τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις οἰκείους καὶ πρέποντας τοὺς λόγους περιάπτει τις, οἷον στρατηγοῖς ἢ ῥήτορσιν, ἢ τοῖς ιδίως ὀνομασθεῖσιν ἠθικοῖς, οἷον λίχνους ἢ δειλοῖς ἢ φιλαργύροις ἢ τοῖς τοιούτοις¹.

L'etopea passa in primo luogo attraverso la caratterizzazione dell'espressione verbale dei personaggi in base al loro ruolo sociale e al loro stato psicologico, e ha la proprietà di rendere viva l'opera nel suo complesso, diffondendosi sulla sua superficie «cōme il cōlōre ne 'l corpō» (II II 2: «καθαπερεὶ σώματος χρῶμα»). L'altro tipo di *costume*

naſce da 'l sminuire o da l'ampliare le cofe o da 'l semplicemente dirle; perciōché se l'homō cōn le parole sminuiſce o aviliſce la cofa, fa la mansuetudine; se poi la amplifica, fa la affettuōſa verità; ma se la dice cōme è, vien la ſimplicità; la quale, se riceverà extensiōne, farà la dōlceza, sì cōme la mansuetudine extensa genererà la graveza (*Poetica*, p. VIIIv).

Trissino riorganizza diversamente la materia rispetto a Ermogene, presso il quale regna in proposito una certa confusione, mantenendone le etichette ma classificandole secondo un'articolazione interna solo in parte già presente nella fonte. In un primo momento² Ermogene introduce le sottocategorie dell'ἦθος, ovvero ἐπιείκεια (*mansuetudine*), ἀφέλεια (*simplicità*), ἀληθὲς καὶ ἐνδιάθετον (*affettuosa verità*) e βαρύτης (*graveza*), omettendo per il momento la γλυκύτης (*dolceza*). In realtà egli mostra di assegnare un rilievo consistente solo alle prime due, in quanto ἀληθὲς καὶ ἐνδιάθετον è piuttosto un'impressione (ἐμφαινόμενον) suscitata dal discorso ἠθικὸν (ἀλήθεια è, infatti, un'altra delle sette idee primarie, e il discorso che di essa è improntato è definito proprio ἐνδιάθετος καὶ ἀληθὴς λόγος)³, mentre βαρύτης è ritenuta secondaria rispetto a ἐπιείκεια e

¹ Hermog. *Id.* II II 3.

² Cfr. II II 5.

³ Cfr. II VII 1; *Poetica*, p. Xr. Cfr. JOSÉ VEGA 1991, p. 185.

ἀφέλεια e sarà recuperata sempre contestualmente ad ἀλήθεια¹. Da un passo successivo, in cui si dice essere la γλυκύτης una sorta di intensificazione dell'ἀφέλεια², Trissino estende per analogia lo stesso rapporto fra ἐπιείκεια e βαρύτης e inserisce il tutto in uno schema in cui le idee sono organizzate lungo un asse graduato (*sminuire, dire semplicemente, ampliare*).

Questa seconda accezione di *costume* risponde dunque all'identità di vera e propria categoria stilistica (ιδέα) a sua volta articolata in varie declinazioni ed è, per Trissino, l'unica pertinente all'*electio verborum*, in quanto collocata da Ermogene all'interno del suo sistema chiuso e, dunque, a differenza dell'altra, analizzabile sotto la lente dell'έννοια e della λέξις.

Trissino parte quindi dalla *simplicità*, «la quale ha le medesime sentenzie che ha la purità» (II III 1: «Έννοιαί τοίνυν εἰσὶν ἀφελείας ἀπλῶς μὲν εἰπεῖν αἱ καθαραί»), con la differenza che i pensieri semplici sono piuttosto quelli espressi «da fanciulli o da homini di intelletto simili ad essi fanciulli, o da femine o da lavωratōri ε montanari, i quali sianω simplici ε senza malizia» (II III 4: «αἱ καὶ παίδων γένοιτο ἄν νηπίων [...], ἀνδρῶν ἐγγυς ἡκόντων φρενῶν γε ἔνεκα τοῦ νηπίου καὶ γυναιῶν ὡσαύτως καὶ γεωργῶν ἀγροίκων καὶ ὅλως ἀληθὲς εἰπεῖν ἀφελῶν καὶ ἀκάκων ἀνθρώπων»), «come sonω quelli di alcuni giωνani inamωrati, di vergini delicate [...], ε come sonω molti de i detti pastωrali ne le bucolice» (II III 5: «νεανίσκους ἐρῶντας [...] καὶ παρθένους θρυπτομένας», «καὶ τὰ πολλὰ τῶν βουκολικῶν»), «e specialmente quelli che ne per interrogazione ne per bisognω si prōferiscōnω» (II III 2: «μηδεμιᾶς ἀνάγκης οὔσης μηδὲ ἐπερωτῶντός τινος»).

A questo punto è interessante notare una deviazione rispetto alla pratica, generalizzata per tutta la rassegna ermogenica, di riportare esempi tratti esclusivamente da Petrarca e Dante. Ermogene illustra la semplicità bucolica attraverso l'incipit dell'idillio III di Teocrito («κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα, ταὶ δέ μοι αἶγες / βόσκονται κατ' ὄρος»³). Trissino, portando alle estreme conseguenze l'aderenza alla sua fonte, vi sostituisce la sua traduzione dello stesso idillio, pubblicata nell'edizione delle *Rime* del 1529⁴: «Io vadω per cantare ad Amarille, / Hor che le mie caprette a 'l monte sonω, / E Titirω le pafce ε le gōverna».

Per quanto concerne la λέξις, la *simplicità* «vuole quelle medesime parole che sonω ne la purità, avegna che ne habbia qualcuna di particolare»⁵ (II III 19: «Λέξις γε μὴν ἀφελῆς τὸ μὲν πλεῖστον ἢ αὐτὴ ἐστὶ τῇ καθαρᾷ, εἰσὶ δὲ τινὲς καὶ ὥσπερ ἴδιαί τῆς ἀφελείας»).

¹ Cfr. II VIII; *Poetica*, p. Xr.

² Cfr. II III 24: «γλυκύτητος [...] ὥσπερ ἐπίτασιν τινα τῆς ἀφελείας».

³ Hermog. *Id.* II III 2; Theoc. III 1-2.

⁴ Cfr. TRISSINO 1981, p. 186. La forma precisa del secondo verso nell'edizione suddetta è la seguente: «che le mie capre sopra il monte sonω».

⁵ *Poetica*, p. VIIIv. Il verbo *penneleggia* con cui Trissino esemplifica le parole tipiche della semplicità è dantesco (cfr. *Purg.* XI 83).

La *dolceza* «ha per familiari quei sensi che *σὼνω fabulῶσι*» (II IV 1: «Ἐννοιαὶ δὲ γλυκεῖαι [...] μάλιστα μὲν πᾶσαι αἱ μυθικαί») e «le narrazioni antiche e *fabulῶse*» (II IV 3: «τὰ διηγήματα, ὅσα ἐγγυὺς μύθων ἐστίν»). Trissino continua a tradurre senza apportare modifiche di rilievo:

Σὼνῶνι anch'ora altri sensi δολci, i quali alcuna volta avanzanῶ di δολceza i σῶpradetti, e questi σὼνω il narrare quelle dilettaziῶni che a l'ὑψῶ de i sentimenti nostri σῶavi e δολci si rappres̄ntanῶ, cioè a 'l vedere, a 'l tῶccare, a 'l gustare e simili; de le quali dilettaziῶni alcune σὼνω inhῶneste e lafcive et altre no [...]. Nῶn lafcive [...] σὼνω tutti lji hῶnesti piaceri d'amῶre, le descriziῶni di luoghi, tempi e simili [...]. Σὼνω parimente sensi δολci quelli che attribuisconῶ parlare o sensῶ e volῶntà a le cofe insensate (*Poetica*, p. IXr).

Ἔτερον δὲ παρὰ ταῦτα εἰδὸς ἐστὶν ἡδονὴν ἔχον καὶ γλυκύτητα ἐννοιῶν, ὅπερ ἄλλοτε ἄλλην ἔχει δύναμιν· τοῦτο γὰρ πολλάκις μὲν καὶ τὰ μυθικὰ αὐτὰ ὑπερβάλλει τῇ ἡδονῇ [...]. Πάντα, ὅσα ταῖς αἰσθήσεσιν ἡμῶν ἐστὶν ἡδέα, λέγω δὲ τῇ ὄψει ἢ ἀφῇ ἢ γεύσει ἢ τινὶ ἄλλῃ ἀπολαύσει, ταῦτα καὶ λεγόμενα ἡδονὴν ποιεῖ. Ἀλλ' αἱ μὲν εἰσὶν αἰσχροὶ τῶν κατὰ ἀπόλαυσιν ἡδονῶν, αἱ δ' οὐ τοιαῦται. Καὶ τὰς μὲν οὐκ αἰσχροὺς [...] οἷον κάλλος χωρίου¹.

Καθόλου τε πᾶσαι αἱ ἐρωτικαὶ ἔννοιαὶ γλυκεῖαι εἰσιν².

Ἔτι ποιεῖ γλυκύτητα καὶ τὸ τοῖς ἀπροαιρέτοις προαιρετικόν τι περιτιθέναι³.

Anche nella scelta dell'esempio di *dilettazioni non lascive* Trissino segue da vicino Ermogene: le *fresche acque* della classica canzone petrarchesca, di cui sono citati i primi tre versi⁴, riecheggiano l'ὑδῶρ ψυχρὸν del frammento di Saffo riportato da Ermogene⁵.

Le parole della *dolceza*, prosegue Trissino, sono le stesse della *purezza* (II IV 20: «Λέξεις δὲ γλυκεῖαι ἢ τε τῆς ἀφελείας ἰδίᾳ παρὰ τὴν καθαρὰν ῥηθεῖσαν εἶναι»), le *pettinate* (i *vocabula pexa* del *De vulgari*) e «quelle che *σὼνω* fῶrmate da i πῶeti»⁶ (II IV 20: «καὶ ἔτι ἡ ποιητική»), nonché gli epiteti (II IV 30: «Γλυκεῖα γὰρ λέξεις καὶ ἡ διὰ τῶν ἐπιθέτων ὀνομάτων»). Inoltre questo stile può essere prodotto mediante il ricorso ad alcune lingue⁷, fra le quali, come si è visto⁸, Trissino assegna il primato di dolcezza al volgare trevigiano.

¹ Hermog. *Id.* II IV 5-6.

² II IV 11.

³ II IV 13.

⁴ Cfr. *RVF* CXXVI 1-3.

⁵ Cfr. Sapph. fr. 2 Lobel-Page v. 5.

⁶ *Poetica*, p. IXv.

⁷ Cfr. Hermog. *Id.* II IV 20: «ἡ γὰρ Ἰὰς οὖσα ποιητικὴ φύσει ἐστὶν ἡδέα». «Lo ionico infatti, essendo poetico, è dolce per natura».

⁸ Cfr. cap. 3.1.

La mansuetudine (ἐπιείκεια) «ha sentenzie che sminuiscōnō et aviliscōnō le cofe di sè stessō [...]. Sōnō anchōra sensi di mansuetudine quandō alcunō che è superiōre si pone equale a lʼaltri» (II VI 1: «Ἐπιεικὴς καὶ ἡθικὸς λόγος γίνεται κατ' ἔννοιαν μὲν, ἥτοι ὅταν ἐκόντα τις αὐτὸν μειονεκτοῦντα δεικνύῃ [...]· ἢ ὅταν εἰς ἴσον ἑαυτὸν τις ἄγῃ τοῖς πολλοῖς καίπερ οὐκ ὄν τῶν πολλῶν εἷς»), e «vuole le parole de la purità e de la simplicità» (II VI 24: «Καὶ μὴν καὶ ἡ λέξις τοῦ ἐπιεικοῦς λόγου ἢ καθαρὰ καὶ ἀφελής»).

Per l'*acume* (δριμύτης) o *arguzia* (ὀξύτης) Trissino rielabora parzialmente le formulazioni di Ermogene, a partire dall'affermazione secondo cui questa *forma di dire* «nōn ha parole da i sensi separate, perciōché specialmente cōnsiste in certe parole a 'l sentimentō cōngiunte», sintesi piuttosto confusa di quanto Ermogene viene esponendo estesamente – ma non meno oscuramente – in un paragrafo introduttivo¹, circa l'ambiguo rapporto che si instaura fra ἔννοια e λέξις quando interviene questa ιδέα. Il senso generale di questa sezione è che la δριμύτης si ha principalmente quando si utilizzano i traslati, ovvero quando il senso (ἔννοια) delle parole (λέξις) viene alterato rispetto all'uso proprio, per cui entrambi gli strumenti attraverso cui si materializza lo stile sono coinvolti simultaneamente e non è possibile analizzarli in via separata. Trissino individua cinque figure responsabili dell'*acume*, aggiungendone una e mutando ordine rispetto alla fonte: la prima, che consiste nel replicare «parola già detta in unō sentimentō e prendendola in un altrō», corrisponde a quella che Ermogene chiama παρονομασία (II V 11: «παρονομασίας [...] ὅταν κυρίῳ τινὶ ὀνόματι ἢ ῥήματι χρησάμενοι εἴτ' εὐθὺς ἐπόμενοι τούτῳ χρησόμεθα καὶ ἐφ' οὗ μὴ κύριόν ἐστι πρᾶγματος»²). L'*acume* si fa anche «piljandō in un medefimō sensō due parole, le quali sianō di sua natura cōntrarie», come nel caso delle due antitesi del sonetto petrarchesco *Se lamentar augelli, o verdi fronde*³: di questo non si trova parallelo in Ermogene. La terza figura è la *similitudine de le parole*, che prende correntemente il nome di paronomasia ma che Ermogene definisce ὁμοιότης λέξεως (II V 10). La quarta è la *trasportazione*, ovvero la metafora, inizialmente non nominata da Ermogene ma solo adombrata⁴, mentre la quinta si ha quando «dōpō una trasportazione se ne induce un'altra più aspera»⁵ (II V 13: «ὅταν τροπῇ τινὶ χρησάμενοι [...] κατ' ἀκολουθίαν ἐκείνης ἐτέραν ἐπενέγκωμεν τροπὴν σκληροτέραν μὲν»), ma questa va usata con moderazione «perciōché è gran pericōlō di nōn incōrrere ne la freddeza» (II V 8: «πολὺς ὁ κίνδυνος [...] ἐκπεσεῖν εἰς ψυχρότητα»).

¹ II V 2-3.

² «La παρονομασία si ha quando, subito dopo aver usato un nome o un verbo in senso proprio, lo usiamo di nuovo applicandolo ad un oggetto per il quale quel senso non è proprio».

³ RVF CCLXXIX 13-14.

⁴ Cfr. Hermog. *Id.* II V 4. Ma cfr. II V 12.

⁵ *Poetica*, pp. IXv sg.

Da queste *forme di dire* nasce dunque la «σωαὶτὴ καὶ ἐλκὴρεια»¹ (II v 17: «ὥραῖος καὶ ἀβρὸς»), «le quali μῶλτω si apertengō a le cose di amore» (II v 17: «ἐρωτικόν τι ἐννόημα»), «a cui ἰj' epitheti, le parole πωetiche, le figure vaghe, le risonanze de le rime necessarie σῶνω» (II v 17: «δι' ἐπιθέτων καὶ ποιητικῶν ὀνομάτων παριστῶμέν τε τοῖς σχήμασιν [...] ἐξαγγέλλωμεν συντιθῶμέν τε οὕτως καὶ τοὺς μὲν ῥυθμοὺς ποιῶμεν σεμνοὺς ἅμα καὶ καλοὺς»).

Segue la *affettuosa verità* (ἐνδιάθετος καὶ ἀληθής)², che insieme alla *graveza* era già stata introdotta a proposito del *costume*. Essa «fa la ωrazione μῶλτω sveljata e quafi viva» (II VII 1: «ἔμψυχος λόγος»), «et ha tra le sue sentenzie per proprie quelle verità che si πρῶferiscō quafi cōn un pocō di indignazione» (II VII 2: «ἰδιαί γε μὴν εἰσιν ἔννοιαι [...] τοῦ οἷον ἐμψύχου λόγου αἱ σχετλιαστικάι»), «a le quali si ricercanō parole aspere e vehementi e fatte da nuonō, massimamente ove intervienē la iracōndia» (II VII 28: «Λέξις δὲ πᾶσα μὲν ἢ τραχεῖα καὶ σφοδρὰ καὶ πεποιημένη διάθεσιν ἔχει τὴν μετ' ὀργῆς καὶ μάλιστα ἐν ταῖς ἐπιφοραῖς»), «perciocché ne la misericordia queste tali parole νῶν σῶνω utili; a la quale più tostō si ricercanō parole pure, simplici e dolci» (II VII 29-30: «ἐν δὲ γε ἐλεεινολογία καὶ παντάπασιν ἥκιστα ἐπιτήδειον. Ἐνταῦθα γὰρ [...] καθαρότητος μᾶλλον δεῖ καὶ ἀφελείας καὶ γλυκύτητός τε καὶ ἡδονῆς»).

La *graveza* vuole «sentenzie [...] che soljōnō imprōperare, massimamente quandō si dice che havendō fattō un beneficiō si ha ricevutō pocō meritō, overō in vece di bene si ha havutō male» (II VIII 1: «Ἡ βαρύτης ἐννοίας μὲν ἔχει τὰς ὀνειδιστικάς ἀπάσας, ὅταν εὐεργεσίας τις ἑαυτοῦ λέγων τὸ μηδενὸς ἢ ἐλαττόνων ἡξιώσθαι ἢ καὶ τούναντίον, ὅτι καὶ τιμωρίας ἀντὶ τιμῆς ἡξίωται, ὀνειδίζη»). Essa «nōn ha parole proprie, ma pilja quelle che si cōnvengōnō a le fōrme che fannō il cōstume» (II VIII 19: «Λέξις δὲ τις [...] βαρύτητος ἴδιον οὐδὲν ἐστὶ. Φαίην δ' ἄν, ὅτι καὶ μᾶλλον ἐτέρων ἀρμόττοι ἀν' αὐτῇ, ὅσα ταῖς ἡθικαῖς ιδέαις ἡρμοστο»).

L'ultima forma è l'*artificio* o *maestria* (δαινότης). In Ermogene δαινὸς ha due distinte accezioni: 'potente', 'formidabile', 'austero' e 'abile', 'accorto', 'sagace'³. In ambito retorico in effetti non è sempre immediato distinguere fra i due valori: la potenza dello stile è di per sé stessa anche abilità⁴. Se si pensa al concetto di ἐναργεια, fra l'altro strettamente connesso a quello di δαινότης, la

¹ *Poetica*, p. Xr.

² Cfr. PATTERSON 1970, pp. 64-66.

³ Cfr. Hermog. *Id.* II IX 7-13.

⁴ Cfr. p. es. D. H. Comp. XVIII 15. In ogni caso può essere individuata, a livello diacronico, una tendenza all'indebolimento della prima accezione e all'intensificazione della seconda. Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1980, pp. 135-137, in part. p. 135: «Nella *Rhet. ad Her.* essa [scil. la δαινότης] è citata come *atrocitas*, *acrimonia*, e intesa ancora in un senso assai vicino a quello di Demetrio. In seguito però il suo significato si ridimensiona sulla misura dello stile *gravis*, e perde quel vivo e maligno carattere che Demetrio le aveva conferito, traendolo forse dal modello di Demostene, ma un Demostene quale era veduto ancora in epoca antica – acre, minaccioso –, prima della successiva canonizzazione fattane dai retori di cultura greco-romana. La δαινότης di Dionisio, e anche quella di Longino, o la *vehementia* di Cicerone, hanno infatti completamente perduto quel senso del φοβερός che abbiamo trovato in Demetrio; con Ermogene infine vien meno anche ogni significato di energia e di violenza che aveva pur conservato in quegli autori [...]. Essa acquista ora in senso tecnico, quel significato generico che aveva avuto fino allora soltanto nell'uso comune: di eccellenza, di abilità, perizia, δύναμις, *vis*, *sagacitas*».

‘vividezza’ che ne rappresenta il significato più puntuale è cagionata a monte dalla potenza espressiva del linguaggio e costituisce, a valle, un dispositivo attraverso il quale si misura l’efficacia, l’abilità dell’oratore/scrittore e del suo stile.

L’umanesimo eredita entrambe le accezioni (ma con una netta predilezione per la prima)¹: le traduzioni latine e volgari rendono solitamente la prima con *grave*, *gravitas* e simili (come fanno Tasso e Minturno²), mentre la seconda con *decorum*³. Trissino, come dimostra già la sua traduzione del termine, accoglie pienamente la seconda accezione senza però rigettare del tutto quella concorrente⁴, e omettendo la discussione preliminare di Ermogene sulla duplicità semantica del termine finisce per compromettere la coerenza e perspicuità del capitolo sull’*artificio*.

La definizione generale di *artificio* e *maestria* non discorda dalle etichette ad essi apposte: queste varietà stilistiche «νων σωνω αλτω che ponere a suω luogo ε sapere ε ποtere υfare a ’l suω tempω tutte le predette forme di dire»⁵ (II IX 1: «Ἡ δεινότης ἢ περὶ τὸν λόγον ἔστι [...] οὐδὲν ἄλλ’ ἢ χρησὶς ὀρθὴ πάντων τῶν τε προειρημένων εἰδῶν τοῦ λόγου»), «ε tutte l’altre particolari specie de la ποεσία»⁶ (II IX 5: «τοῖς τῆς ποιητικῆς ἰδίῳ εἶδεσιν [...] χρῆσθαι»). Questo *artificio* può essere di tre tipi: «overω [...] ε et appare, overω ε ε νων appare, overω νων ε et appare» (II IX 16: «δεινὸς λόγος ὁ μὲν καὶ ἔστι καὶ εἶναι δοκεῖ, ὁ δὲ ἔστι μὲν, οὐ μὴν δοκεῖ, ὁ δὲ οὐκ ἔστι μὲν, δοκεῖ δὲ εἶναι»). Nel primo caso, «si cōsidera ne le sentenzie ε ne le parole» (II IX 17: «γίνεται δὲ ὁ μὲν εἶναι τε δοκῶν καὶ ὡς ὄντως ὄν δεινὸς κατὰ τε ἔννοιαν καὶ κατὰ τὰ ἄλλα πάντα»). A questo punto emerge l’altro valore di δεινότης, perché, scrive Trissino continuando a tradurre la fonte, «le sentenzie voljωνω essere ωltre la cōmune ωpinione ε πρῶfonde ε viωlenti, et a la cui intelligenza qualche cosa si ricerchi» (II IX 21: «ἔννοιαι μὲν τῆς τοιαύτης δεινότητος αἱ παράδοξοι καὶ βαθεῖαι καὶ βίαιοι καὶ ὅλως αἱ περινενοημένοι»). Per quanto riguarda la λέξις, per questo tipo di *sentenzie*

si ελεγον le parole de la venerazione ε de la asperità ε vehemenzia; ε sopra tuttω le cōverse σωνω buone, a le quali però biſogna havere cura grande che sianω intelligibili ε kiare.

αἱ γὰρ σεμναὶ [*scil.* λέξεις] καὶ τραχεῖαι καὶ σφοδραὶ καὶ ὅλως αἱ τετραμμέναι δειναὶ τέ εἰσιν ὡς ὄντως δι’ ἐνάργειαν, ὅτε τι πρᾶγμα δι’ ἐναργείας σημαίνουσιν⁷.

¹ Cfr. JOSÉ VEGA 1991, p. 184.

² Cfr. MINTURNO 1563, pp. 442 sg.

³ Cfr. PATTERSON 1970, pp. 8-15, 66 sg., 177-182, 192.

⁴ Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 185.

⁵ *Poetica*, pp. Xr sg.

⁶ *Ibid.*, p. Xv.

⁷ Hermog. *Id.* II IX 26. ‘Le espressioni solenni, aspre e violente e in generale quelle metaforiche sono caratterizzate da δεινότης in virtù della loro ἐνάργεια, quando esprimono un concetto attraverso essa’.

Qui Trissino, abbastanza sorprendentemente e per la seconda volta dopo quanto aveva fatto nel capitolo sulla *kiarezza*, omette il riferimento ermogenico all'ἐνάργεια, sostituendolo con una generica considerazione sulla chiarezza dei traslati. Non viene, cioè, attribuita al linguaggio metaforico la proprietà intrinseca dell'evidenza, ma si dice che esso *deve* essere chiaro, in altre parole l'intellegibilità della metafora dipende dall'abilità del poeta.

Il secondo tipo di *artificio*, prosegue Trissino, richiede le parole del *costume* (ἠθικῶς) e in particolare quelle della *simplicità* (ἀφελῶς) e della *mansuetudine* (ἀνειμένως)¹, mentre il terzo «ha le sentenze vane e superflue» (II IX 35: «ἐννοίας ἐπιπολαίους καὶ κοινάς»), «pronunziate con parole grandi, aspere, vehementi e venerande» (II IX 35: «τραχείας καὶ σφοδράς τις ἢ καὶ σεμνάς συμφορήσας λέξεις»).

Qui ha finalmente termine la lunga rassegna delle varietà dello stile, che è da considerare un notevole saggio di volgarizzamento dal greco di un retore che, a partire dalla traduzione latina di Giorgio da Trebisonda e soprattutto dall'apparizione dell'*editio princeps* veneziana, entra saldamente nei codici e nelle strutture della cultura umanistica, pur senza permearla profondamente come la *Poetica* di Aristotele.

¹ Cfr. Hermog. *Id.* II IX 31.

5. Il problema metrico

Secondo una prospettiva critica recente il Cinquecento sarebbe caratterizzato, dal punto di vista della sperimentazione metrica, da due correnti antinomiche: una improntata a un'apertura a forme metriche più libere (si pensi all'adozione del verso sciolto), l'altra tendente a portare all'estremo l'occlusione tecnica e formale della versificazione (è il caso del trapianto dei metri classici nella poesia volgare)¹. In realtà queste due spinte sono per certi versi convergenti, dal momento che puntano entrambe al ripristino delle istanze metrico-ritmiche della classicità. Trissino in particolare sembra compendiare le due direttrici in un progetto organico di trasposizione in volgare del patrimonio letterario classico, ispirato non tanto a un desiderio di maggiore accessibilità di tale patrimonio, quanto a una tensione tutta umanistica al raffinamento e alla nobilitazione delle strutture poetiche contemporanee, soggette a un deprecabile scadimento formale.

Se da una parte l'accanimento tecnico che trova sfogo soprattutto nella seconda divisione della *Poetica* rispecchia l'esigenza di mettere in risalto la natura 'regolata' del verso italiano, quale istituto letterario rigidamente orientato da norme compositive ben precise non diversamente dal verso della classicità, l'adozione del verso sciolto coincide con il tentativo di riprodurre i dispositivi classici di responsione dei versi, operazione che passa necessariamente attraverso l'abolizione del dispositivo di responsione per eccellenza della poesia volgare, la rima². In questo senso il problema metrico si inserisce nel quadro di un progetto più ampio di riforma letteraria e, per indagarne il ruolo in seno a questo progetto, è necessario analizzarne accuratamente il peso specifico all'interno del trattato.

Le prime quattro divisioni della *Poetica* sono spesso state viste come un vero e proprio trattato di metrica volgare³. In realtà, sebbene questo settore della teoria poetica si estenda per ben tre quarti dell'opera, considerarlo il nocciolo, il fine ultimo del discorso trissiniano non renderebbe ragione della natura del trattato. Esso si pone infatti – non bisogna dimenticarlo – come uno strumento utile alla composizione poetica in tutti i suoi aspetti: ci si deve allora chiedere, piuttosto, come mai venga accordata tanta importanza alla questione metrica rispetto agli altri istituti poetici.

La risposta è fornita dall'autore stesso all'inizio dell'opera. Come si è visto, per la definizione di poesia Trissino si attiene fedelmente ad Aristotele, per il quale è necessario considerare, ai fini di un'esaustiva indagine del fatto poetico, l'*oggetto* e gli *strumenti* dell'imitazione, ovvero dell'intrinseca natura della ποιησις. Data questa premessa, il compito del teorico passerà attraverso l'analisi dettagliata delle «azioni de l'homō» (l'oggetto) e delle «parole, rime et harmonia» (gli

¹ Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, p. 147.

² Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, p. 149. Sul problema del verso sciolto si veda il cap. 5.3.

³ KELLOG 1953, p. 277 definisce la *Poetica* «one of the most influential prosodies of the Italian Renaissance».

strumenti), che insieme formano «tutte le parti de la pœsia»¹. A questo punto, messa da parte l'armonia in quanto parte non più strutturale della poesia dopo l'età classica della letteratura greca, rimangono la componente verbale (I divisione), metrico-ritmica (II-IV divisione) e tematica, affidata alle ultime due divisioni postume. La sezione metrica risulta, per ammissione dell'autore, sensibilmente ipertrofica rispetto alle altre due, in particolare alla prima:

Adunque cōmincerò da la eleziōne de le parole, e poi dirò de le rime, ne le quali sarò alquanto diffuso, per non essere state a questi nostri tempi così bene intefe come s'intendevano a i tempi di Dante e de 'l Petrarca e de lj'altri buoni autōri (*Poetica*, p. IIv).

Trissino, dunque, adduce a giustificazione della necessità di insistere particolarmente sulle questioni metriche il presunto scadimento tecnico dei poeti a lui contemporanei nella composizione dei versi.

In realtà lo squilibrio nella proporzione delle parti della poesia prese in esame è solo apparente nel momento in cui si integri la sintetica sezione linguistica con le altre opere teoriche trissiniane, i cui contenuti sono compendati o solo accennati dall'autore nella *Poetica* proprio perché egli ne aveva già scritto compiutamente altrove: nei capitoli *De la eleziōne de la lingua* e *De la generale eleziōne de le parole* (I divisione) Trissino fa riferimento al *De vulgari* e riporta stralci significativi del *Castellano*, utili all'interpretazione delle idee dantesche, mentre nel capitolo *De le lettere* (II divisione) rinvia esplicitamente ai *Dubbî grammaticali*. È evidente l'intenzione dell'autore di ripetersi il meno possibile, o comunque non più di quanto abbia già fatto negli altri scritti. È da ravvisare insomma un sostanziale equilibrio fra *parole* e *rime*, e non solo a livello quantitativo: a partire da Bembo, per un letterato del Cinquecento istanza linguistica e istanza metrica si compenetrano formando un nodo indissolubile. Esse non sono altro che due aspetti intrinsecamente consustanziali della grande questione poetica², tanto che si trovano quasi sempre appaiate a differenza degli altri compartimenti (storico, retorico, stilistico, tematico), singolarmente passibili di esclusione da parte del teorico.

¹ *Poetica*, p. IIv.

² Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 173 sg.: «Nel XVI secolo [...] questione linguistica e questione metrica risultano strettamente collegate, e l'affermazione delle tesi del Bembo (e dei suoi fedeli) in ambito linguistico fu parallela ai tentativi di affossamento o comunque di emarginazione di quei metri [...] che non rientravano nel 'canone' petrarchesco»; MANCINI 2000, pp. 84 sg.: «Il *Cesano* [di Claudio Tolomei] risalirebbe, già nella sua redazione definitiva, al 1525 [...]. Esso si collocherebbe quindi dentro quella fioritura di scritti sulla questione della lingua che, tra il 1524 e il 1525, rispondono, in vario modo, all'epistola trissiniana a Clemente VII *de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana* [...]. Questo [...] ricondurrebbe [...] la germinazione dell'interesse verso lo studio degli aspetti metrici e melici del parlare e del comporre in lingua toscana a quel medesimo laboratorio di indagini accurate sulla fonetica storica del volgare e di acute e 'moderne' intuizioni sulla questione della lingua; e, in certo modo, imparenterebbe le indagini metricologiche [...] a quelle dei trattati grammaticali».

Occorre a questo punto precisare un secondo aspetto. Si è già fatto riferimento a quell'impostazione critica, cui fa capo Bernard Weinberg, secondo cui la *Poetica* di Trissino sarebbe un prodotto di retroguardia, appartenente a un orizzonte culturale di stampo medievale (cfr. *supra*). Questo giudizio è sollecitato appunto dalla netta preponderanza nel testo del tema metrico, che avvicinerebbe l'opera alle antiche *artes versificatoriae*¹ (si è visto come il trattato vada collocato all'interno di una trafilata che dalle suddette *artes* porta all'elaborazione di una poetica a tutto tondo, passando per una fase transitoria rappresentata da opere come il *De poetica* di Giorgio Valla e, a uno stadio ulteriore, dal lavoro di Trissino). Il vicentino in effetti, come si evince dalle sue stesse parole², considera la *Summa* di Antonio da Tempo un'arte poetica a tutti gli effetti piuttosto che un trattato sul *rithmus*; tuttavia, è bene ribadirlo, subito dopo annuncia che, a differenza dei suoi predecessori, egli sta per trattare «tutte le parti de la pœfja». È questa la spia fondamentale che annuncia il passaggio a un'impostazione teorica diversa rispetto ai modelli mediolatini, passaggio che, seppure ancora parziale dal punto di vista realizzativo, può già dirsi compiuto a livello di consapevolezza metodologica.

Infine, un modello immediato e ineludibile per la bipartizione lingua/ritmo a cui sono soggette le prime quattro divisioni della *Poetica* non poteva che essere rappresentato dal *De vulgari eloquentia*, in cui fra l'altro le proporzioni fra le due aree tematiche, secondo il disegno originario di Dante (si ricordi che il trattato è incompiuto), non si sarebbero dovute allontanare di molto da quelle adottate da Trissino³.

La *Poetica* è stata definita «l'opera più agguerrita e completa del secolo sul piano della teoria e dell'analisi metrica», e il suo autore «più teorico che poeta, o comunque prima teorico che poeta»⁴. In effetti si ha l'impressione che gli esperimenti poetici di Trissino siano una sorta di messa in prova degli assunti normativi elaborati nel trattato, piuttosto che un prodotto letterario fine a sé stesso. Ciò che conferisce legittimità alla teoria trissiniana della composizione poetica è la lirica aurea del Trecento, in particolare Petrarca: da lì il vicentino ricava le sue regole, anche sul piano metrico. Se la sua produzione poetica rappresenta una realizzazione pratica di tali regole, il trattato si pone come snodo ideale fra i due poli, in una doppia declinazione – descrittiva nei confronti di Petrarca, normativa nei confronti dell'autore stesso e, ovviamente, dei destinatari dell'opera. Questo

¹ Cfr. WEINBERG 1970-74, I, p. 590.

² Cfr. *Poetica*, p. IIv.

³ Non bisogna però sopravvalutare l'incidenza del trattato dantesco sulle concezioni teoriche e sulla struttura interna della *Poetica* nel suo complesso. Mi sembra eccessivo affermare che Dante abbia fornito a Trissino «il principio d'orientamento della sua attività di teorico della lingua e della letteratura» (BAUM 1989, p. 196). Il *De vulgari* avrà agito sicuramente in qualità di precedente storico di riferimento, ma le motivazioni profonde dell'opera trissiniana sono radicalmente diverse da quelle del prototipo e vanno ricondotte a esigenze ancorate al contesto letterario e storico-culturale dell'epoca in cui l'opera stessa è stata concepita.

⁴ BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 174 sg.

sembrerebbe avvicinare non di poco la posizione trissiniana a quella per certi versi antinomica di Bembo, e in effetti il canone di riferimento rappresenta senz'altro un notevole punto di convergenza fra le due impostazioni teoriche. Se per quanto riguarda la questione linguistica la divaricazione fra i due letterati è netta e indiscutibile, il terreno della poetica offre numerosi spunti di riflessione intorno all'esistenza di un sostrato culturale diffuso e difficilmente eludibile per un intellettuale del XVI secolo.

In ambito metrico, Bembo è certamente meno attento agli aspetti più severamente tecnici della composizione, e non arriva mai a elaborare un sistema meccanico completo di assemblaggio del verso come quello minuziosamente esposto dal letterato vicentino¹. Bembo, a differenza di Trissino, pone l'accento sulla minore efficacia sonora dei versi sdruciolli e tronchi rispetto ai piani², in quanto la sua sensibilità ritmica si concentra sull'effetto complessivo del verso piuttosto che sulle istanze strutturali relative a segmenti interni individuati sulla base di un arbitrario sezionamento in 'misure'. Inoltre, se per Bembo la debolezza ritmica delle parole (e di conseguenza dei versi) non piane si riflette soprattutto sulla loro relativa rarità, che finisce per diventare essa stessa una prova sufficiente della loro inadeguatezza, Trissino da parte sua, nel suo astratto schematismo si limita a constatare che «'l dimetro e trimetro ꝑcemi sonno in frequentissimō ufō, i pieni et ameçati [...] in rarissimō»³, evitando di far emergere qualunque implicazione men che oggettiva dal nudo dato statistico.

Bembo dà prova di un atteggiamento critico più limpido e pragmatico anche nell'enunciazione delle norme metriche fondamentali dell'endecasillabo: l'assunto secondo cui «a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti»⁴, in Trissino è reperibile solo in via deduttiva a partire da un discorso estremamente macchinoso e circonvoluto (cfr. *infra*).

Infine, a livello strofico, Bembo ignora, forse deliberatamente, la *Summa* di da Tempo e il suo sistema tassonomico⁵, a differenza di quanto fa Trissino nelle divisioni terza e quarta della *Poetica*.

¹ Cfr. Gabriella Milan in TRISSINO 1981, p. 61 n. 37: «Su tutt'altro versante la posizione manifestata da Bembo nelle *Prose* dove, a una quasi totale indifferenza per un'indagine tecnica sugli statuti metrici, fa riscontro un interesse fortissimo per la qualità e la disposizione delle rime dalle quali dipende la "gravità" e la "piacevolezza"»; CAPOVILLA 1986b, p. 175: «le *Prose* spostano la considerazione metrica sulle qualità eufoniche ed euritmiche del verso, indugiando particolarmente sulla distribuzione delle sue misure all'interno dell'organismo strofico, sulle combinazioni rimiche, sui risvolti sintattici»; PAZZAGLIA 1989, pp. 33 sg.: «Il Bembo [...] si occupa ben poco dei piedi, nel suo discorso attento a definire una stilistica, piuttosto che una ritmica [...]. L'unico accenno metrico perentorio è la fissazione degli accenti ritmici nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba, per quel che concerne l'endecasillabo». Tuttavia, come risulterà chiaro più avanti, la scrupolosità normativa della *Poetica* riguarda la forma con cui i precetti sono esposti piuttosto che la reale sostanza del contenuto, che si riduce in ultimo alle regole fondamentali enunciate anche da Bembo. Per una panoramica sulla teoria metrica in Bembo e sulle differenze con Trissino si veda PARAISO 2012, pp. 142-155.

² Cfr. POZZI 1978, pp. 144 sg.

³ *Poetica*, p. XVIIv.

⁴ POZZI 1978, pp. 147 sg.

⁵ Cfr. CAPOVILLA 1986b, p. 175; BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 174 sg.

Mario Pazzaglia fornisce un'efficace visione d'insieme dell'approccio trissiniano al problema metrico:

Il Trissino si propone [...] di dare una risposta didattico-istituzionale al problema della metrica, così come la sua *Poetica*, a differenza delle *Prose* del Bembo, non si svolge nelle occasioni e nelle pieghe di un raffinato dialogo di cultura, ma secondo uno stile definitorio, di obiettività normativa [...]. L'aspetto originale della metrica trissiniana è la considerazione sistematica degli accenti come componente ritmica primaria del verso italiano. La teoria rigorosa e fin anche rigida elaborata dal nostro autore segna un distacco netto nei confronti della teoria metrica trecentesca e quattrocentesca, al punto che non appare esatta l'accusa, che pur gli è stata rivolta, di arcaismo. Per questo aspetto, anzi, si può dire che egli riassuma una tradizione, senza, però, dimenticare l'orizzonte d'attesa del suo tempo, proteso alla razionalizzazione classicistica. Comunque sia, egli è il primo, nella nostra tradizione metricologica, a rivolgere un'attenzione così minuta ai modelli accentuativi¹.

Della rigidità delle movenze argomentative della produzione teorica trissiniana si è già avuto modo di parlare più sopra. Qui importa rimarcare come il ripensamento del giudizio di arcaicità apposto alla *Poetica* da molta parte della critica passi anche attraverso una rilettura della sezione metrica del trattato, e in particolare della seconda divisione, che contiene le acquisizioni teoriche più originali: si è visto che nel momento in cui Trissino si affida integralmente a una fonte nell'elaborazione di un tassello del suo edificio normativo, lo fa in maniera incondizionata ed eteronoma, finendo per ricalcare pedissequamente il modello, confinando la propria individualità critica in pochi snodi decentrati rispetto ai fulcri dell'argomentazione. Questa peculiarità, in alcuni casi portata al parossismo (si veda il caso di Ermogene analizzato *supra*), può essere in parte riscontrata anche nella terza e quarta divisione: le divergenze, pur sostanziali, rispetto al modello Antonio da Tempo non impediscono a esso di rimanere in filigrana lungo tutto il testo, tanto che l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un ricalco emendato. L'accusa di arcaicità potrà allora essere rivolta al risultato piuttosto che alle intenzioni, alla difficoltà dell'autore di affrancarsi dal modello piuttosto che alla sua effettiva *forma mentis*. Ma l'handicap non sussiste più nel momento in cui non c'è una fonte di riferimento, ed è allora che l'ingegno del letterato vicentino produce i suoi frutti più peculiari e degni di interesse.

Nella seconda divisione Trissino elabora una personalissima teoria del verso di stampo marcatamente classicista, almeno nelle soluzioni terminologiche adottate, a cui andrebbe dedicata maggiore attenzione di quanto non sia stato fatto in passato. Come si vedrà più avanti, Trissino

¹ PAZZAGLIA 1989, p. 34.

propone un sistema descrittivo del verso volgare basato sull'individuazione di unità prosodiche bisillabiche (corrispondenti ai piedi bisillabici greci) con il tramite dell'accento grammaticale, producendo un modello sicuramente astratto e macchinoso ma in grado di fornire un'analisi sistematica della struttura ritmica del verso per certi aspetti senza precedenti nella teoria poetica italiana. La raffinata competenza tecnica dell'autore si fa sentire anche nella descrizione dei generi poetici, sebbene moderata dall'ingerenza del modello di riferimento, la *Summa* di Antonio da Tempo. Si veda il giudizio di Guglielmo Gorni, che mette in risalto la novità e l'importanza dell'esperienza metrica trissiniana:

Nella *quarta divisione* della *Poetica* (1529) di Gian Giorgio Trissino, il più sottile ingegno metrico del Rinascimento, si fa luce una portentosa coscienza tecnica del testo poetico: un'esperienza così solida e sicura di metrica volgare non si era più vista dal tempo del *De vulgari eloquentia*, opera riscoperta, e non è un caso, proprio dal Trissino [...]. Il modello teorico e storiografico del Trissino, che fu anche poeta generosamente innovativo, resterà, per i fatti metrici, insuperato. Il letterato vicentino schiuse per primo alla cultura letteraria del Cinquecento [...] i dati tecnici e le implicazioni metriche nella costruzione del testo poetico, considerato nella sua anatomia specifica¹.

Sulla presunta primazia trissiniana nell'elaborazione di un modello prosodico a tutti gli effetti del verso italiano mi soffermerò più avanti. Senza dubbio Trissino è fra i primi a occuparsi in maniera sistematica di metrica volgare in volgare. Avocandosi il primato assoluto, egli mostra però di ignorare, almeno nelle intenzioni, un precedente importante, il *Trattato e arte deli rithimi volgari* di Gidino da Sommacampagna², composto nell'ultimo quarto del XIV secolo. Questo trattato, strettamente legato all'area veneta (scaligera in particolare) come peraltro la *Summa* di Antonio da Tempo, non doveva aver goduto di un'ampia diffusione, e di fatto rimase pressoché sconosciuto fino alla riscoperta da parte di Scipione Maffei, che a Bologna, nei primi anni del XVIII secolo, venne in possesso di un codice contenente l'opera di Gidino³. Gli studi di Carlo Dionisotti, Vittore Branca e Gian Paolo Caprettini hanno messo in luce la sostanziale indipendenza e novità dell'analisi metrica di Gidino rispetto a quella di Antonio, dimostrando quanto fosse infondata la convinzione che l'opera del primo fosse poco più che un volgarizzamento della *Summa*⁴.

¹ GORNI 1984, pp. 441 sg. Sulla competenza metrica di Trissino si veda ora anche PARAÍSO 2010, pp. 123-140 e Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, pp. 28-45, che definisce la *Poetica* «el mejor tratado métrico italiano del Renacimiento, referencia y modelo de los posteriores» (p. 44). Se a tale competenza teorica faccia riscontro una altrettanto solida abilità pratica sarà oggetto di discussione più avanti (cap. 8).

² Cfr. Scipione Maffei in TRISSINO 1729, I, p. XXVIII.

³ Cfr. Gian Paolo Marchi in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 9.

⁴ Cfr. Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 36.

Secondo Gabriella Milan, Trissino potrebbe aver avuto di fronte proprio il trattato di Gidino e averlo usato per la compilazione della terza e quarta divisione della *Poetica*, ritenendolo a tutti gli effetti un volgarizzamento di Antonio da Tempo¹. Questo spiegherebbe – forse meglio di una supposta ignoranza – il suo silenzio intorno a Gidino e la sua esclusione dal novero dei trattatisti di metrica in volgare. Ancora, la presenza di un presunto volgarizzamento della *Summa* potrebbe aver costituito per Trissino un incentivo nella decisione di tradurre anche l'altro grande trattato di composizione in volgare del Medioevo, quel *De vulgari eloquentia* che insieme alla stessa *Summa* orienta una parte così consistente del tessuto argomentativo della *Poetica*.

Il trattato di Gidino, ad ogni modo, rientra a pieno titolo nell'alveo delle *artes versificatoriae* di stampo medievale, e ancora più che nella *Summa* il suo contenuto è nettamente decentrato in favore della descrizione analitica dei generi metrici, a scapito dei meccanismi interni al verso². Prima della *Poetica*, non è possibile trovare nulla di lontanamente simile a quanto il suo autore sviluppa nella seconda divisione.

Un discorso analogo si può fare per un trattatello pubblicato dodici anni dopo la *Poetica*, ma composto verosimilmente nello stesso periodo³, le *Institutioni* di Mario Equicola⁴, che fondono i contenuti delle dissertazioni umanistiche classicheggianti sulla poesia, ancora presenti in un'opera come il *De poetica* di Giorgio Valla (*excursus* archeologico sulle origini, più mitiche che storiche, della poesia e sul suo sviluppo in Grecia e a Roma; elogio della poesia incentrato sul tema dell'*ut pictura poesis*; storia della poesia volgare⁵) a quelli delle arcaizzanti *artes versificatoriae* (descrizione dei generi poetici e dei relativi sistemi rimici, secondo la trattazione di Antonio da Tempo, che viene espressamente citato⁶). Nulla di simile, dunque, alla sistematica e razionale trattazione trissiniana.

Di seguito verranno passati al vaglio i capitoli metrici della seconda divisione della *Poetica*.

¹ Cfr. Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 48. La Milan si appoggia a considerazioni terminologiche, in particolare all'utilizzo da parte di Trissino del sintagma *ballate picciole* (*Poetica*, pp. XLiv sg.) che farebbe eco a *ballata picola* (*Trattato* II, 90-102), un sintagma assente in Antonio da Tempo. Per la discussione intorno alla fonte diretta della terza e della quarta divisione della *Poetica* cfr. cap. 5.4.

² Cfr. Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 43.

³ Cfr. CAPOVILLA 1986b, p. 175.

⁴ *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura, et con molte segrete allegorie circa le muse et la poesia*, Milano 1541.

⁵ La data di composizione più alta rispetto al 1529 sembra confermata dal fatto che per la breve storia della poesia volgare inclusa nel trattato Equicola si giova perlopiù di passi danteschi, tratti dalla *Commedia*, dalla *Vita nova* e dal *Convivio*, ma ignora del tutto il *De vulgari eloquentia*.

⁶ I generi individuati sono canzone, ballata, madrigale, sonetto e terzina (corrispondente al serventese di Antonio). Cfr. cap. 5.4.

5.1. Semantica di *rima*

La seconda divisione della *Poetica* inizia con una dettagliata e scrupolosa definizione di *rima*, termine che delimita il campo di indagine della divisione stessa¹. Trissino mette subito in chiaro che l'accezione primaria del termine da lui utilizzata è quella che corrisponde al greco 'rithmo' (ῥυθμός) e al latino *numerus*, e facendo questo si richiama all'autorità di Cicerone, Dante e Antonio da Tempo. Aristotele non viene qui chiamato in causa, dal momento che la trattazione del ῥυθμός che lo Stagirita affida alla *Poetica* è funzionale a una sua collocazione all'interno del sistema poetico piuttosto che alla sua effettiva definizione, e a questo Trissino si è già dedicato all'inizio della prima divisione.

Trissino adduce tre prove in favore dell'identificazione fra *rima*, *rithmo* e *numero*:

- La testimonianza esplicita di Cicerone sull'equivalenza di *numerus* e ῥυθμός².
- Il fatto che tanto Dante quanto Antonio da Tempo designino la 'rima' mediante il grecismo *rithmus*³.
- L'analogia istituita da Antonio da Tempo fra ritmo latino (*rithimus literalis*) e volgare (*rithimus vulgaris*)⁴.

Il contenitore *rithimus literalis* utilizzato da Antonio da Tempo è frutto di uno slittamento semantico molto comune nella latinità postclassica. Per i grammatici latini l'aggettivo *lit(t)eralis*, in quanto denominativo di *littera*, fa riferimento a tutto ciò che riguarda la *vox articulata*, le componenti segniche di qualsiasi atto linguistico⁵. Con lo sdoppiamento del sistema linguistico cagionato dal volgare e in seguito all'istituzionalizzazione, da parte di grammatici e retori, delle categorie descrittive e normative proprie del *dictamen* volgare modellate su quelle canoniche del latino, alcuni lessemi e sintagmi latini che originariamente designavano fenomeni e caratteri pertinenti al

¹ Se si accetta la derivazione dal latino *rhythmus*, *rima* verrebbe a essere, insieme a *rit(h)mo*, un allotropo rispetto alla base latina, a sua volta costituita da un grecismo. I principali trattatisti di poetica del Cinquecento preferiscono il latinismo puro *numero* (e l'aggettivo *numeroso*): cfr. Alessandro Lionardi, *Dialoghi dell'invenzione poetica* (1554), in WEINBERG 1970-74, II, p. 257; Giovambattista Giraldo Cinzio, *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica* (1557), in WEINBERG 1970-74, II, pp. 465 e 473; PARTENIO 1560, p. 178. Girolamo Muzio, nell'*Arte poetica* (1561) parla di «numeri di rime» (cfr. WEINBERG 1970-74, II, p. 173); Benedetto Varchi, nelle sue postume *Lezioni della poetica*, oscilla fra *ritmo* e *numero* (VARCHI 1590, pp. 636 sg.); Antonio Minturno, nell'*Arte poetica*, fra *tempo* e *numero* (MINTURNO 1563, p. 354). Si ricordi anche la definizione bembiana di *numero*: «il [...] numero altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole; e tale volta e per l'un conto e per l'altro» (POZZI 1978, p. 143).

² Cfr. *Orat.* 67: «Quicquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu [...] numerus vocatur, qui Graece ῥυθμός dicitur» («Tutto ciò che può essere misurato dalle orecchie, anche se non è verso [...], è chiamato ritmo, e in greco ῥυθμός». Trad. Giuseppe Norcio).

³ Cfr. *DVE* II IX 5 e *passim*; *Summa* II e *passim*.

⁴ Cfr. *Summa* II 45: «Et eadem diffinitio [*scil.* literalis rithimi] cadit in quolibet vulgari rithimo».

⁵ Cfr. *Diom.* I 420, 12: «vox articulata et litteralis vel scriptilis appellatur, quia litteris comprehendendi potest»; 421, 10 sg.: «artium genera sunt plura, quarum grammaticae sola litteralis est [...]; idcirco litteralis dicta, quod a litteris incipiat»; Mar. Victorin. VI 4, 22: «alii eam vocem, quae dicitur in usu articularis, litteralem dixerunt, ut nomina, verba eqs.»; Prisc. II 44, 5 e *passim*.

linguaggio in generale (che corrispondeva, di fatto, alla ‘lingua particolare’ latina, non potendo darsi relazione oppositiva¹) sono trasferiti alla sfera referenziale del latino, lasciando un vuoto per il volgare, che andava colmato con nuove etichette. Così il determinativo *lit(t)eralis*, di volta in volta applicato a *dictamen*, *rithimus* e a tutto quel che concerne la composizione verbale, ha acquisito il valore semantico di ‘latino’, in opposizione a *vulgaris*².

L’atteggiamento di Trissino di fronte a questa situazione non è univoco. Se, infatti, egli mostra in un primo momento di accogliere l’accezione seriore dell’aggettivo («essō Antonio afferma che la diffinizione, la quale elji fa de ’l rithmō litterale (ché cōsì nomina il latino) cade in ogni rima volgare»³), subito dopo leggiamo:

Ma io, prima che la diffinizione de ’l rithmō distenda, voljō che sia notō che il rithmō de ’l quale io parlō è il rithmō de ’l versō, overō de la vōce articolata; perciōché rithmō è anchora quellō che risulta da ’l danzare cōn ragione e da ’l sonare e cantare; il che volgarmente si kama mifura e tempō. Il rithmō, adunque, de la vōce articolata è una risōnanzia che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, cōn ragione poste insieme e cōn ragione terminate (*Poetica*, pp. XIv sg.).

Trissino restringe qui il campo di indagine dal ritmo in generale, proprio di qualsiasi manifestazione sensoriale di natura periodica, al ritmo verbale, quello del verso o della ‘voce articolata’ (la *vox articulata* dei grammatici, sinonimo di *vox litteralis*⁴). La sovrapposizione con il *rithimus literalis* di Antonio da Tempo è manifesta nel momento in cui ci si rende conto che la definizione trissiniana del ritmo verbale non è altro che una traduzione della definizione tempiana dello stesso *rithimus literalis*:

Il rithmō, adunque, de la vōce articolata è una risōnanzia che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, cōn ragione poste insieme e cōn ragione terminate.

¹ La presenza del greco non è significativa in questo senso, in quanto per i grammatici latini la lingua madre istituiva un rapporto analogico-derivativo, piuttosto che oppositivo, con le categorie teoriche del greco.

² Si veda anche Benvenuto da Imola, *Comentum ad Purg.* XXIV 54: «Et heic nota, quod olim fuit solummodo dictamen litterale tam in prosa quam in metro. Postea forte a ducentis annis citra inventum est dictamen vulgare».

³ *Poetica*, p. XIv.

⁴ Cfr. Donato, *Ars grammatica* (KEIL 1961, IV, p. 367: «Omnis vox aut articulata est aut confusa. Articulata est quae litteris comprehendi potest»). Diversa l’accezione conferita al sintagma da Prisciano, che lo distingue da *vox literata*: a differenza di quest’ultima, così definita in virtù della sua natura articolatoria, la *vox articulata* è tale in quanto segno portatore di significato (KEIL 1961, II, p. 5: «articulata [scil. vox] est, quae coartata, hoc est copulata cum aliquo sensu mentis eius, qui loquitur, profertur»). Trissino rifiuta apertamente questa accezione dei *Dubbi grammaticali*: «Et è da sapere che l’antiqui chiamorōno ‘vōci articulate’ le parole humane non, cōme dice Prisciano, perché siano applicate ad alcuna intenzione de la mente di colui che la proferisce, ma perciò che a formare esse si congiungōno e s’annodano insieme alcune distinzioni et inflexioni di vōce, ciascuna de le quali si può dire che è un nodō overō articulō il quale da i grammatici è dettō ‘elemento’» (TRISSINO 1986, p. 88). Per la distinzione fra *vox literata* (o *litteralis*) e *vox confusa* nella teoria grammaticale medievale si veda PAZZAGLIA 1967, p. 64.

[...] *lithimus* [...] *est consonans paritas sillabarum certo numero comprehensarum*¹.

Da qui si desume che, secondo Trissino, *paritas sillabarum* indica una conformazione regolata secondo uno schema seriale, realizzantesi attraverso la disposizione delle sillabe in base alle loro caratteristiche prosodiche («certa quantità e qualità di syllabe»), e la cui coerenza è controverificata dalla prova aurale (*consonans* = «riso[n]anza»). Lo schema assume di volta in volta conformazioni diverse in base al metro adottato (*certo numero* = «cōn ragione»), al quale la disposizione stessa delle sillabe si adegua (*comprehensarum* = «poste insieme e [...] terminate»)². Le possibilità combinatorie rappresentate da queste conformazioni sono estremamente variegate:

[...] cō 'l variare de la quantità e qualità de le syllabe, e mutare la ragione de 'l ponerle insieme, e terminarle, si varia anchora il rithmō, il quale nafce sempre da quelle, sendō però diversō da loro; sì come di una quantità di legni, a certa guisa lavorati e cōn certa ragione posti insieme, si fa una galea; ma ad un'altra, e cōn altra ragione, si farà una nave; et ad un'altra unō grippo; le cui forme quantunque dipendano da la quantità, qualità et ordinazione di detti legnami, sono però cofa diversa da essi (*Poetica*, p. XIIr).

Il paragone con il processo di costruzione delle navi è già in Bembo³, che a sua volta desume l'immagine da Dionigi d'Alicarnasso⁴ connettendola alla creazione poetica in generale e alla *compositio verborum*. Anche Bembo individua tre fasi distinte, sulla scorta della tripartizione quintiliana della *compositio* in *ordo*, *coniunctio* e *numerus*⁵.

A questo punto Trissino introduce un'ulteriore distinzione, interna al *rithimus vulgaris*: esiste una doppia accezione di *rima*, quella che oggi corrisponde a ciò che si intende per 'ritmo' e quella, già predominante a quell'altezza cronologica, di consonanza di due o più parole a partire dalla vocale tonica⁶:

¹ *Summa* II 43 sg.

² Ma cfr. PAZZAGLIA 1989, p. 31: «Antonio applica [...] alla poesia volgare la definizione del *rithimus lithimus*, e cioè della poesia ritmica latina medievale, nettamente distinta da quella quantitativa di imitazione classica: "consona paritas sillabarum certo numero comprehensarum", che tradurremo in parte con una parafrasi: un rapportare in identità di rima gruppi sillabico-versali di quantità aritmetica fissata sistematicamente». Cfr. anche PAZZAGLIA 1978, pp. 212-214, 218. In realtà una traduzione più letterale della definizione di Antonio da Tempo è fornita da Trissino poco più avanti (p. XIIr): «[...] 'l rithmō è una consonante parità di syllabe, da certō numerō comprese». Così commenta Trissino di seguito: «la quale comeché non sia perfetta diffinitione, pur da la nostra non si discorda».

³ Cfr. POZZI 1978, pp. 124 sg.

⁴ Cfr. *Comp.* VI 2-3. Cfr. DONADI 1990, pp. 51 sg.

⁵ Cfr. Quint. *Inst.* IX, 4, 147.

⁶ Cfr. MARI 1899b, p. 38; PROTO 1905, pp. 15-17; PAZZAGLIA 1989, pp. 30-33; DANIELE 1994, p. 130; MARCATO 2004, pp. 221-224; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, p. 50.

Hora qui alcunū pōtrebbe dubitare e dire che la predetta diffinizione che ho fatta de 'l rithmū nōn si cōviene a le rime italiane, cōnciō sia che le rime se intendenū, per ogniunū, le defīnenzie sōle de i versi (*Poetica*, p. XIIr).

Lo sdoppiamento, avverte Trissino, era già operativo in Dante e Antonio da Tempo: quest'ultimo in particolare non è affatto sistematico nell'assegnare un contenitore per ogni significato¹, mentre Dante usa, nel *De vulgari eloquentia*, il termine *rithimus* sempre nel significato di 'rima' secondo l'accezione corrente². Tuttavia, è lo stesso Dante a formulare esplicitamente, per la prima volta, la dicotomia semantica di *rima*, nel noto passo del *Convivio*:

E prometto di trattare di questa materia «con rima aspra e sottile». Per che sapere si conviene che *rima* si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strettamente s'intende pur per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole; quando largamente s'intende, s'intende per tutto quel parlare che in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade³.

La confusione deriva dal diverso significato che al termine *rithimus* veniva assegnato dalle *artes* mediolatine: se le cosiddette *artes exametri* lo utilizzavano nel senso corrente di 'rima', le *artes rithimicae* vi intendevano l'intero verso o frase ritmica, mentre chiamavano la rima *consonantia*⁴. Trissino mostra di non avere interesse a introdurre un uso più razionale e coerente del lessico tecnico a sua disposizione, spinto dall'uso delle sue *auctoritates* e da una constatazione di 'normalità' delle oscillazioni semantiche nella lingua d'uso:

[...] lji antiqui nōn piljavanū le rime per le defīnenzie sōle, ma per quellū che resulta da alcuni versi cōn certa ragione fatti e terminati et insieme posti et accordati⁵ [...]. Verū è che esso

¹ Antonio usa indifferentemente *rithimus* e *consonantia* nell'accezione di 'rima'. Per una dettagliata discussione sul valore conferito da Antonio a queste etichette cfr. PAZZAGLIA 1978, pp. 213-221. Diverso l'atteggiamento di Gidino da Sommacampagna, che assegna a *rithimo* il significato di 'verso', mentre a *consonancia* quello di 'rima', soluzione «da cui si deduce l'impegno di Gidino nel delimitare i confini di un *surplus* terminologico che poteva creare non pochi fraintendimenti a quel pubblico inesperto a cui intendeva rivolgere il *Trattato*» (Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 46).

² Cfr. Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1486.

³ Cv IV ii 12. Cfr. PAZZAGLIA 1989, p. 30.

⁴ Cfr. MARI 1899b, p. 17; PROTO 1905, p. 15; Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1486. Per la differenza fra *artes exametri* e *artes rithimicae*, cfr. MARI 1899b, pp. 12 sg.: «Alle due diverse tradizioni ritmiche che si vedevano, la grammaticale e la musicale, corrispondono due differenti generi di *Artes*. Alcune infatti, essenzialmente dotte, trattarono dell'esametro o del distico rimato; per brevità le chiameremo *Artes Exametri* [...]. Altre segnano un passo in avanti verso qualche cosa di più lontano dalla classicità e diedero le leggi del verso veramente ritmico: sono quelle che vediamo intitolarsi *Artes Rithimici* o *Rithimici Dictaminis* o più brevemente *Artes Rithimicae*». Sul concetto di ritmo nelle *artes dictandi* mediolatine si veda anche PAZZAGLIA 1967, pp. 82-87.

⁵ Ignorata deliberatamente la testimonianza esplicita del *Convivio*, Trissino si affida, per dimostrare la presenza dell'oscillazione semantica di *rima* nei poeti antichi, al significato estensivo desumibile da alcuni versi, citandone in

Antonio poi e Dante in alcuni luoghi chiaramente chiamano rime le definizioni sole, il che hoggidì universalmente si fa; perciocché, sì come si dimanda letto quellò che risulta da la lettiera, da 'l paljarizò, da la culcitra¹, da le lenzuola e da la coperta, tutte insieme secondo una certa ragione ordinate; et anchora la culcitra sola si dimanda particolarmente letto, come parte più sostanziale de 'l letto; così quellò che risulta da i versi e da le definizioni loro, con ragione poste insieme et accordate, chiameremo rime; et anchora le definizioni sole, come principal parte d'accordare, per rime alcuna volta nomineremo (*Poetica*, p. XIIr sg.).

Alla stessa conclusione perviene Minturno², sebbene faccia mostra di usare più volentieri il termine *consonanza* per l'accezione corrente di rima³, fra l'altro più pertinente del trissiniano *desinenza*, che indica più propriamente la parte finale del verso, eventualmente in rima. Più drastico Girolamo Muzio, il quale, coniando nella sua *Arte poetica* il sintagma «rime senza rime» (1078) per designare i versi sciolti, porta alle estreme conseguenze la duplicità semantica del lessema. Anche Vincenzo Maggi, nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele, si interroga sulla questione, chiamando in causa l'uso che del termine viene fatto in Dante, Antonio da Tempo e Bembo. La discussione verte in buona sostanza sul quesito se la rima vada posta sotto il dominio del *rhythmus* o dell'*harmonia*, e la risposta è che debba considerarsi egualmente spartita fra i due ambiti proprio in virtù della doppia accezione: se quella estensiva la fa cadere sotto il *rhythmus*, quella coincidente con la *consonantia* la rende partecipe dell'*harmonia*⁴. Secondo una corrente teorica non trascurabile, dunque, al ritmo competerebbero i tempi del verso e all'armonia la rima⁵, idea che sembra doversi mettere in relazione

particolare uno di Dante, proprio dal *Convivio* (IV, canz. III 1: «Le dolci rime d'amor, ch'io solia») e uno di Petrarca (*RVF* CCCXXXIII 1: «Ite rime dolenti al duro sasso»). Lo stesso farà Minturno nell'*Arte poetica*, servendosi di altri esempi: «Io non credo che 'l Petrarca, quando disse “In rime sparso il suono”, l'ultime voci sole intendesse, e non tutti i versi intieri. Anzi, mi si fa credere che, dicendo egli “Hor rime, hor versi, hor colgo herbe e fiori”, e “Piangan le rime anchor, piangan i versi”, e “Che non curò giamai rime né versi”, per li versi i latini, e per le rime i volgari componimenti sotto certo numero di syllabe compresi e limitati intendesse» (MINTURNO 1563, p. 356. Cfr. anche p. 357). Si noti la stessa definizione di ritmo desunta da Antonio da Tempo.

¹ Il cuscino. È termine latino, attestato negli antichi volgari perlopiù nella forma *colcera* o *colcedra* con il significato di 'coperta', 'materasso' o 'cuscino' (cfr. TLIO, s. v. *colcedra*). Non ho trovato traccia di attestazioni nel significato esteso per sineddoche di cui parla Trissino.

² Cfr. MINTURNO 1563, p. 357: «È il vero che [...] quei numeri di voci concordanti, che da' Greci *rhythmi* si diceano, rime corrottamente prima da' barbari, e poi da' nostri essendo detti; rime anco si dissero i versi, i quali di tali consonanze s'adornano. Ma, perciocché il numero e l'*harmonia* s'è conchiuso che in tutto il verso, et in tutte le parti di lui si truova, non veggio perché solamente rime dirsi debbano questi né' quali l'ultime parole s'accordano. E se pur questi propriamente volete che rime si dicano, perciocché delle consonanze ricevono gratia et ornamento e legame [...], non però seguita che tal nome quelli non meritino».

³ Cfr. MINTURNO 1563, p. 356: «Considerasi il verso in due maniere, cioè in sé stesso, e nel riguardo dell'uno all'altro. In questa maniera s'attende il numero delle consonanze, il qual porta seco tanto diletto, ch'alcuni dicono la consonanza esser l'anima delle rime».

⁴ Cfr. MAGGI-LOMBARDI 1550, pp. 47 sg. Nel commentare questo passaggio, Alessandro Piccolomini complica ulteriormente le cose: «[...] stimo che la rima non sia altro ch'una simil rispondentia di suono, cagionata dal ritmo et dall'*harmonia*, che si truova nella medesima ultima sillaba di due parole» (PICCOLOMINI 1575, p. 12).

⁵ Cfr. DOLCE 2004, pp. 474 sg.: «[...] parendo al primo introduttore [*scil.* del verso volgare], che queste nuove forme di versi, non potendo essi caminar con que' piedi, onde camminavano i Latini, mancassero di dignità, e di vaghezza; presero cura di concordargli nel fine con certa conformità, e corrispondenza di voci, in due, ovvero in tre sillabe. Da che poscia ne

con quella che vede nella differenza fra ritmo e armonia la stessa che corre fra istanza quantitativa e accentuativa del verso, dunque fra poesia classica e volgare.

Nell'accezione larga, *rima* non si identifica con il verso, ma il verso è una realizzazione spazialmente delimitata della rima, in quanto la rima rappresenta la *risonanza* che risulta dalla successione ordinata dei tempi che formano i versi. Questo emerge con più chiarezza nella quinta divisione, dove Trissino, traducendo Aristotele, afferma che «i versi» sono «manifesto membro» delle rime¹. Dunque il concetto può essere accostato con buona approssimazione a ciò che si intende correntemente per 'ritmo', in poesia come in qualsiasi altra manifestazione sensibile di natura periodica. Tuttavia l'identificazione fra ritmo/rima e verso, in quanto realizzazione concreta del ritmo (come anche fra rima e l'intero componimento), sorgerà abbastanza spontanea: di fatto fra i teorici del Cinquecento la distinzione è piuttosto debole. Di ritmo parla Francesco Patrizi, che nella sua *Poetica* lo definisce in generale «ordine della prestezza e tardità de' moti concordanti insieme»², mentre relativamente alla poesia afferma che esso ritmo, «perché cade ne' moti tardi e veloci delle sillabe, e de' piedi, e de' versi, costituisce la prima spezie di ritmo, che il verso è, nel quale si confina la metrica poetica, o versificante»³. Questa definizione non è altro che una formulazione del concetto di ritmo quale si è imposto a partire da Platone: come è stato dimostrato da Benveniste, se originariamente il termine greco rappresentava l'idea di 'forma', non diversamente da σχῆμα,

Platone usa [...] ῥυθμός nel senso di 'forma distintiva, disposizione, proporzione'. Egli opera un'innovazione applicandolo alla *forma del movimento* che il corpo umano compie nella danza, e alla disposizione delle figure nelle quali si risolve questo movimento. La circostanza decisiva è appunto nella nozione di un ῥυθμός corporeo associato al μέτρον e sottomesso alla legge dei numeri: questa 'forma' è ormai determinata da una 'misura' e soggetta a un ordine. Ecco il nuovo significato di ῥυθμός: la 'disposizione' (senso proprio della parola) per Platone è costituita da una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi, così come l'armonia risulta dall'alternarsi dell'acuto e del grave⁴.

nacque il nome *rima*. Perciò che prendendosi *rithmo* appo Greci per quello, che appo Latini si prende *numero*, essi per rima, cioè numero, volsero dinotar l'harmonia, che da quelle corrispondenze nasceva, restringendo questa voce semplicemente al significato dell'harmonia, che da' numeri si forma, quantunque Antonio di Tempo diffinisca, *rima* essere una parità di sillabe da certo numero comprese: la qual diffinitione non fa alcuna distinction da quella sorte di versi sciolti, che è usata da alcun moderno: e la quale chi ancora havesse usata a que' tempi, non sarebbe stato tenuto scrivere in rima».

¹ *Poetica* 1562, p. 5v. Cfr. Aristot. *Poet.* 1448b 21 sg.: «τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν». La stessa affermazione in *Rhet.* 1408b 28 sg. Cfr. PROTO 1905, p. 16.

² PATRIZI 1969-71, I, p. 310.

³ *Ibid.*, p. 373.

⁴ BENVENISTE 1971, p. 398. Per l'accezione corrente di ritmo in poesia, cfr. BELTRAMI 2011, pp. 17-19.

Di qui l'accezione aristotelica quale la si riscontra nella *Poetica* e nella *Retorica*¹. Per Aristotele il ῥυθμός si fonda sull'ἀριθμός, il numero (di qui il calco latino *numerus*), e la misura di esso numero, ovvero la delimitazione entro intervalli discreti (μέτρος) non è *conditio sine qua non* della sussistenza del ritmo. Posto che ogni cosa in natura è quantificabile, il numero che determina la forma (σχῆμα) della dizione verbale è il ῥυθμός². Nella prospettiva marcatamente linguistica in cui si pongono i letterati del Cinquecento, la formulazione più spontanea del concetto di ritmo si spostava sul piano degli στοιχεῖα verbali, ovvero lettere e sillabe. Una conferma in questo senso poteva venire dalla definizione che del ritmo forniva uno dei capisaldi in materia di retorica e stilistica nel Rinascimento, l'Ermogene del Περὶ ἰδεῶν, che di certo non sarà passata inosservata all'«ermogenico» Trissino: «τὸν δὲ περὶ ῥυθμοῦ τι λέγοντα καὶ συνθήκης ἀνάγκη καὶ περὶ συλλαβῶν καὶ στοιχείων διαλαβεῖν· ἐκ γὰρ τούτων καὶ τῆς ἀναπαύσεως ὁ ῥυθμός»³.

5.2. Anatomia del verso: piedi, sillabe, lettere

Una volta esaurita la premessa incentrata sulla definizione di *rima*, Trissino entra nel merito dell'oggetto della sua disquisizione, il verso, e lo fa partendo dall'enunciazione della sua struttura interna, degli elementi che lo compongono.

Veduto adunque che cofa sia la rima e come alcuna volta si considera ne i versi, alcun'altra ne le definenzie sole, lascierò esse definenzie in ultimo e dirò prima de i versi; i quali si fanno di piedi, sì come i piedi di syllabe e le syllabe di lettere (*Poetica*, p. XIIv).

I capitoli che seguono, che abbiamo già avuto modo di analizzare, trattano in maniera analitica di questi elementi, a partire dall'atomo, la lettera, passando per la sillaba e l'accento, fino al piede. Se si eccettua quest'ultimo, la scansione di questi capitoli ricalca molto da vicino quella che si ritrova nella *Grammatichetta*, come si è già visto. Qui giova tornare non sullo sviluppo dei discorsi trissiniani presi singolarmente, ma sulla concezione del verso sottesa alla trafilatura stessa dei suoi elementi costitutivi.

¹ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE 1967, pp. 223-225.

² Cfr. *Rhet.* 1408 28 sg.: «περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστίν».

³ Hermog. *Id.* I 122. 'Quando si parla di ritmo e di composizione, bisogna soffermarsi anche su sillabe e lettere, poiché il ritmo nasce da esse e dalla cadenza'.

La scomposizione progressiva della struttura della catena ritmico-verbale è un luogo comune che risale alla retorica classica. Più precisamente, se all'inizio l'unità di riferimento è il λόγος in sé, considerato da un punto di vista astrattamente verbale, a partire dai grammatici tardoantichi si va sviluppando una coscienza sempre più solida del carattere ritmico associato alla prolazione, all'esecuzione orale del λόγος. Questa fase apre la strada alla possibilità di considerare il fenomeno poetico e letterario in genere come realtà ontologicamente autonoma rispetto al puro fatto linguistico, e cioè dotata di una fisionomia interna ben precisa, di un insieme di leggi non sempre sovrapponibili *in toto* a quelle che governano il semplice λόγος. Alla prima fase appartiene Dionigi d'Alicarnasso, che nel *De compositione verborum* seziona il discorso (λόγος, appunto) in nomi, sillabe e lettere:

παρὰ μὲν τὰς τῶν γραμμάτων συμπλοκὰς ἢ τῶν συλλαβῶν γίνεται δύναμις ποικίλη, παρὰ δὲ τὴν τῶν συλλαβῶν σύνθεσιν ἢ τῶν ὀνομάτων φύσις παντοδαπή, παρὰ δὲ τὰς τῶν ὀνομάτων ἁρμονίας πολύμορφος ὁ λόγος¹.

Un cambio di prospettiva si ha con la grammatica latina del IV secolo, in particolare con Elio Donato² e il suo commentatore Servio³. La chiave d'accesso al nuovo orizzonte di idee è costituita dall'introduzione del concetto di *vox articulata*, che si contrappone alla *vox confusa* in virtù del suo carattere discreto, dunque periodico, ritmico: al nome, concetto significativo solo da un punto di vista linguistico, vengono sostituiti il piede e l'accento, mentre vengono mantenute sillaba e lettera in quanto elementi costitutivi del piede. Se infatti la prima rappresenta la realizzazione dell'unità minima di tempo, la seconda è l'atomo della *vox articulata* e, nel caso della vocale, il veicolo indispensabile dell'accento melodico. A questa tradizione si ricollega Isidoro⁴, che con la sua trafila lettere-sillabe-piedi-accenti segue fedelmente Donato.

Un filone parallelo è rappresentato dalla teoria musicale greca e latina, che abbraccia entro la sua sfera di competenza la metrica quale parte costitutiva della musica accanto all'armonica e alla ritmica⁵. I rappresentanti di questa tradizione iniziano ad applicare il concetto di ritmo all'unità versale e al componimento poetico nel suo complesso, compiendo di fatto un netto trasferimento della categoria descrittiva della *reductio ad unum* dal dominio della grammatica a quello della poetica. Aristide Quintiliano, ad esempio, nel *De musica* fornisce una scansione del dominio della metrica in lettere (στοιχεῖα), sillabe (συλλαβαί), piedi (πόδα), versi (μέτρα) e componimenti (ποιήματα)⁶.

¹ D. H. *Comp.* XVI 5. «Dal combinarsi delle lettere trae origine la varietà delle sillabe, dal comporsi delle sillabe la variegata natura dei nomi, dall'armonizzarsi dei nomi il discorso, nelle sue molteplici forme» (trad. Francesco Donadi).

² *Ars maior* I (KEIL 1961, IV, pp. 367-372).

³ *Comm. in Donatum* (KEIL 1961, IV, pp. 421-427).

⁴ *Etym.* I XV-XIX.

⁵ La tripartizione fa capo all'enunciazione aristotelica sui tre strumenti della poesia (cfr. *supra*).

⁶ Aristid. Quint. I XX.

Infine, una sintesi degli approcci fin qui delineati è rappresentata dal *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, in cui vengono nettamente separati gli ambiti della grammatica (libro III) e della musica (libro IX): al primo spetta dunque la divisione in lettere, sillabe (unitamente agli accenti) e parole¹, al secondo in tempi, piedi e generi ritmici².

I trattatisti di grammatica, poetica e retorica del Cinquecento non si pongono in maniera univoca di fronte a questa tradizione. In particolare si possono individuare tre diversi atteggiamenti:

- aderenza a una concezione puramente segmentale del fenomeno linguistico, in altre parole al modello ‘lettera-sillaba-parola’;
- disponibilità ad accogliere le acquisizioni teoretiche dei grammatici tardoantichi sul valore ritmico della *vox articulata* (in questo caso il modello prevalente è ‘lettera-sillaba-piede-accento’);
- adeguamento più o meno esplicito alla teoria musicale, mediante l’adozione della trafila ‘lettera-sillaba-piede-verso-(poema)’.

Una segmentazione ancora prevalentemente grammaticale³ è quella riscontrabile, ad esempio, nelle *Osservazioni* di Dolce⁴, nell’*Arte poetica* di Minturno⁵ o nei *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso⁶, mentre nell’ultimo gruppo vanno annoverati, fra gli altri, Francesco Patrizi, il quale, nella *Deca istoriale della Poetica*, arriva a considerare il componimento (*poema*), rifacendosi esplicitamente alla tradizione musicale rappresentata da Aristide Quintiliano⁷, e Orazio Toscanella, specificamente interessato a questioni metriche⁸. Anche Giorgio Valla si inserisce nello stesso filone, spingendosi fino a sostituire la lettera con il concetto squisitamente ritmico di ‘tempo’, tale che la sua soluzione viene a essere ‘*tempus-syllaba-pes-carmen*’⁹.

¹ Cfr. *Nupt.* III 231: «Oratio ipsa vero tribus gradibus eruditur, id est ex litteris, syllabis et ex verbis» («Il discorso stesso, poi, si insegna in tre gradi, ossia in base alle lettere, alle sillabe e alle parole»); 264: «Syllaba igitur dicta est, quod iunctis litteris sonitum simul accipientibus informetur. Cuius [...] tres partes esse non dubium est: de iunctura, de fastigio aut de longitudinibus» («È detta dunque sillaba ciò che è formato da lettere unite che ricevono suono al contempo. E che di essa tre siano le parti [...] non c’è dubbio: in relazione alla congiunzione delle lettere, all’accento o alla lunghezza»). (Trad. Ilaria Ramelli).

² Cfr. *Nupt.* IX 966-993.

³ Non tengo conto in questa sede delle partizioni esclusivamente linguistiche operate dai grammatici del volgare, come Giambullari che suddivideva il *parlare* in *parole*, *sillabe* e *lettere* (cfr. GIAMBULLARI 1986, pp. 7-13).

⁴ Cfr. DOLCE 2004, pp. 260-263.

⁵ Cfr. MINTURNO 1563, p. 288.

⁶ Cfr. TASSO 1964, pp. 177 sg.: «Io dico che l’elocuzione altro non è che uno accoppiamento di parole, la qual si risolve ne’ nomi e ne’ verbi e nell’altre parti da le quali è composta; e queste nelle sillabe; e le sillabe nelle lettere, che sono chiamate elementi con l’istesso nome co ’l quale si chiamano i quattro principi delle cose di cui è composto l’universo».

⁷ Cfr. PATRIZI 1969-71, I, pp. 311, 313-323.

⁸ Cfr. TOSCANELLA 1567, p. 2r: «Perché l’arte metrica misura il verso con piedi; et perché ella si fonda tutta sopra la quantità delle sillabe, da cui risultano essi piedi; i quali piedi fanno il verso, et la debita oratione del verso; poi che le sillabe non si possono formar senza lettere; dalle lettere comincerò».

⁹ Cfr. VALLA 1501, c. FF IVr: «Cum omnis carminum harmonia pedibus conflatur, pedes autem syllabis, syllabae temporibus» («Posto che tutta l’armonia dei versi è dovuta ai piedi, i piedi sono formati dalle sillabe, le sillabe dai tempi»).

In qualche caso ci troviamo di fronte a situazioni di confine: Bernardino Baldi, ad esempio, pur assumendo il verso come unità da sezionare, tiene ancora in considerazione la parola, ma esclude significativamente dalla sua trattazione la lettera in quanto più pertinente alla grammatica che alla poetica¹. La sua posizione contempera dunque le istanze del primo e del secondo gruppo.

Fra il secondo e il terzo può invece essere collocato proprio Trissino: se da una parte egli adotta il verso come oggetto generale del suo discorso, dall'altra la sua disquisizione segue fedelmente quella dei grammatici latini, in particolare quella di Servio e Prisciano, che rappresentano molto probabilmente i suoi modelli di riferimento (il secondo in particolare è nominato più volte nei *Dubbî grammaticali*)². La sequenza analitica utilizzata nella *Poetica* è 'lettera-sillaba-accento-piede-verso'. Rispetto a Servio, si registra un'inversione fra accento e piede nella sequenza³, ma per il resto le analogie sono evidenti, specialmente nella parte dedicata alla sillaba:

De le lettere, poi, ne 'l modò che havemò dettò divise, si fa la syllaba; la quale non è altro che una adunanza di lettere con una vocale o con due congiunte; con due congiunte dico per rispetto de li diphthongi; laonde la syllaba di una sola vocale non è propriamente syllaba (*Poetica*, p. XIIIr).

Syllaba dicta est ex Graeco vocabulo, ἀπὸ τοῦ συλλαμβάνειν τὰ γράμματα, id est a conceptione litterarum. Ergo proprie illa dicitur syllaba, quae de plurimis constat, ut est *post*. Quae autem de una vocali perficitur, abusive dicitur syllaba, ut *e*⁴.

L'«adunanza di lettere» è calco di *conceptio litterarum*, e l'affermazione secondo cui una sola vocale non può essere considerata sillaba in senso proprio è la stessa di Servio, che desumeva astrattamente tale conclusione dal significato etimologico del termine⁵.

¹ BALDI 1847, pp. 10 sg.: «Né per ora reheremo nel mezzo la difinitione del verso [...]. Basta ch'egli è composto di voci, e le voci di sillabe, e le sillabe di elementi, che sono le lettere [...]. E perché non si può bene conoscere il tutto se non si conoscono le sue parti, sarà conveniente il discorrere e delle sillabe e delle lettere, che sono i primi elementi. Il parlar delle lettere forse che non sarà a proposito, essendo ciò piuttosto del grammatico, che di chi tratti de' versi: oltre che potremo rimetterci a ciò che da' grammatici medesimi intorno a ciò è stato stabilito».

² Cfr. TRISSINO 1986, pp. 111, 116; ROBUSTELLI 2006, p. 3.

³ La posizione dell'accento nella trafila è soggetta a oscillazione in virtù del fatto che esso non rappresenta tanto uno degli elementi discreti che compongono la sequenza, ma piuttosto una proprietà applicabile a uno di essi, in particolare alla sillaba o al piede, a seconda della prospettiva di volta in volta adottata (ma cfr. *infra*). Prisciano, pur partendo dal concetto di *vox articulata* (da lui denominata *vox literata*, cfr. KEIL 1961, II, p. 6), non arriva a comprendere piede e verso in quanto i suoi interessi sono prevalentemente grammaticali.

⁴ KEIL 1961, IV, p. 423. «La sillaba è così chiamata da un vocabolo greco, dal συλλαμβάνειν τὰ γράμματα, ovvero da un raggruppamento di lettere. Quindi può essere chiamata propriamente sillaba solo quella che è formata da più lettere, come *post*. Invece quella che è fatta di una sola vocale si dice sillaba impropriamente, come *e*'. Cfr. anche Prisciano (KEIL 1961, II, p. 44): «Syllaba est comprehensio litterarum consequens sub uno accentu et uno spiritu prolata; abusive tamen etiam singularum vocalium sonos syllabas nominamus». Non diversamente Isidoro (*Etym.* I XVI).

⁵ Lo stesso si legge nelle *Regole* di Giambullari: «La sillaba è un legamento ed accozzamento di più lettere, pronunziate ad un fiato, et sotto uno accento solo. Non ostante che e' si dica sillaba ancora qualsivoglia vocale, per sé medesima posta:

Come si è già detto, la suddivisione interna del verso per Trissino non dipende in prima istanza dal fattore linguistico. Archiviata la questione lessicale nella prima divisione, il verso viene affrontato in quanto unità ritmica a tutti gli effetti, segmento orientato da leggi foniche e strutturato sulla base di una precisa gerarchia metrica¹ tutta interna a esso. Anche il concetto di sillaba rientra qui pienamente in un discorso prosodico: non è tanto la sillaba in sé a essere presa in considerazione (il paragrafo a essa dedicato è brevissimo), quanto la sua proprietà di essere portatrice di accento. È all'accento che Trissino dedica tutta la sua attenzione, per cui la trafila riguarda più precisamente versi, piedi, *unità toniche* e lettere². Solo queste ultime, in quanto ancorate alla dimensione verbale della poesia, paiono trasgredire in parte il criterio prosodico, ma l'idea di lettera come στοιχεῖον non solo del λόγος ma anche del μέτρον si era troppo radicata nel pensiero grammaticale della classicità per consentire una totale riformulazione del quadro. Senza contare che il discorso sulla lettera rappresentava per Trissino il più facile pretesto per tornare su un problema di prim'ordine, quello dell'alfabeto (cfr. *supra*).

Ancora, dal momento che il sezionamento canonicamente adottato per il verso quantitativo classico prevedeva, come unità minima, il tempo o mora, molto verosimilmente si cercava, per la prosodia intensiva italiana, un elemento che colmasse il vuoto lasciato da una categoria a essa non più funzionale. La lettera rappresentava, a conti fatti, la soluzione più immediata. È peraltro vero che la sillaba, così come è rappresentata da Trissino, in quanto unità ritmica portatrice di tono conterrebbe già in sé l'atomo da sostituire al tempo, appunto il tono o accento (e al vicentino non sfugge la natura, comune a tempo e tono, di principio soggiacente alle leggi prosodiche del verso³), ma Trissino adotta una prospettiva diversa e, ricondotto il tono sotto il dominio della sillaba, lo sostituisce con la lettera, per le ragioni sopra addotte. Oltre ai grammatici, una possibile fonte diretta per la connotazione ritmica delle suddette categorie linguistiche può essere vista in Ermogene: nel Περί ἰδεῶν si legge che il ritmo è generato da sillabe, lettere e pause⁴.

ma impropriamente nondimeno» (GIAMBULLARI 1986, p. 10). A questa idea si oppone Dolce nelle *Osservazioni*: «Sillaba è una e più lettere comprese sotto uno spirito, o diciamo fiato [...], perché l'ufficio delle sillabe è di raunar le consonanti per formarne la parola; onde nella lingua greca tanto vuol dir sillaba, quanto nella nostra raunanza. Di qui è da sapere, che ogni vocale può da sé sola formar la sillaba senza veruna consonante» (DOLCE 2004, pp. 262 sg.).

¹ Cfr. NESPOR-VOGEL 1986, pp. 274 sg.: «The abstract pattern of poetic meter is organized in an architectonic fashion, independently of the linguistic level with which it is associated [...]; in the abstract metrical pattern, metrical feet are grouped into cola, cola into lines, lines into tercets, etc. [...]. Let us call this hierarchy the metrical hierarchy».

² A fronte del modello descrittivo utilizzato da Trissino, ci si sarebbe aspettato un *measure* fra *versi* e *piedi*, ma il concetto viene introdotto solo nel cap. *De le terminazioni de i versi jambici*. Il fatto è che per Trissino il metro o misura non è un'unità ritmica intrinseca al verso italiano, ma soltanto un espediente descrittivo la cui funzionalità si attiva solo nel momento in cui viene analizzata la struttura di un particolare tipo di verso, in questo caso l'endecasillabo/trimetro giambico.

³ Cfr. *Poetica*, p. XIVr: «sì come i Latini et i Græci gøvernavanø i lorø pøemi per i tempi, noi [...] lji gøverniamø per li tønì».

⁴ Hermog. *Id.* I 122, cit. *supra*.

L'esclusione da parte di Trissino del fattore verbale dall'analisi del verso può essere in qualche modo accostata all'assenza della componente sintattica dalla riflessione linguistica del letterato vicentino. Sembra di ravvisare, alla base di entrambe le scelte, una sorta di avversione, o di difficoltà nei confronti della compresenza di più livelli di analisi di un fenomeno, e una tendenza a rimuovere il livello più complesso, almeno dove esso minacci di perturbare la regolarità e la linearità del livello più semplice, di travalicarne i limiti interni. Così, se la sintassi, nel sistema linguistico, è rifiutata in quanto estranea al sistema chiuso, autonomo e autosufficiente della *discretio verborum*, la specificità del segno linguistico rispetto alla catena metrica è ugualmente ignorata in quanto elemento soprasegmentale, anzi trans-segmentale nei confronti della lineare, autoregolata successione di toni che da sola determina l'esistenza e la sussistenza del verso¹.

5.2.1. Un sistema descrittivo classicista

Dopo essersi occupato delle unità minime del verso, coincidenti con le unità minime di qualunque enunciato verbale (lettera e sillaba), Trissino affronta il primo elemento caratterizzante in via esclusiva il fatto poetico, il piede. Si entra, con l'introduzione di questo concetto di matrice marcatamente classica, nel cuore della teoria metrica trissiniana, la sua parte più innovativa e problematica, al punto da avere una risonanza nella critica coeva seconda solo a quella sortita dalle idee linguistiche del letterato vicentino.

Trissino descrive la struttura interna del verso italiano facendo un uso esclusivo della terminologia metrica classica², e lo fa senza giustificare in via preliminare la sua scelta, dando l'impressione di non considerarla affatto anomala. Egli di fatto si appropria alla metrica italiana *come se fosse* in tutto e per tutto metrica classica, azzerando lo scarto fra i due sistemi. Qui occorre riflettere sull'applicabilità del concetto di 'metrica barbara' all'esperienza trissiniana.

Trissino non pratica affatto un innesto della metrica classica nella poesia volgare ma, come si è detto, descrive quest'ultima secondo i crismi della metrica classica, senza che questo comporti in alcun modo uno sperimentalismo tecnico³. Egli instaura fra piede classico e tono volgare un rapporto analogico che trova la sua ragion d'essere nella necessità di dimostrare la validità universale degli

¹ Per i condizionamenti reciproci che intercorrono nel verso fra livello verbale e livello metrico, cfr. NESPOR-VOGEL 1986, pp. 285-296.

² Cfr. MANCINI 2000, pp. 77 sg. Sull'utilizzo della terminologia classica dei piedi nella trattatistica metrica italiana cfr. MENICHETTI 1993, pp. 31-33.

³ Cfr. BELTRAMI 2011, pp. 29 sg., in cui si parla di 'uso metaforico' delle unità di misura della metrica classica.

assunti aristotelici, in particolare quello sugli strumenti dell'imitazione. È la stessa prospettiva da cui muoverà Vincenzo Maggi, che si ricorderà di Trissino nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele:

Quod siquis obiiciat, in vulgaris nostrae linguae carminibus pedes non reperiri [...]; respondeo, pedes quidem ea non habere, quales graecorum ac latinorum carminum sunt: accentum tamen, tum gravem tum acutum pedibus proportionem respondere. Nam in pangendis italicis carminibus, praescripta syllabarum quantitate qualitateque simul in oratione iunctarum uti necesse est, sicut qui hac de re scripsere diligentius ostendunt. In scandendis enim carminibus, accentu acuto et gravi loco pedum utimur; cuius sententiae Georgium Trissinum virum eruditissimum auctorem fuisse intellexi¹.

Trissino si pone dunque in una prospettiva teorica che nulla ha a che vedere con quella della coeva scuola barbara. I *Versi et regole de la nuova poesia toscana* di Claudio Tolomei (Roma, 1539)² erano fondati sul tentativo di elaborare un insieme di criteri in base ai quali assegnare una lunghezza prosodica alle sillabe italiane, criteri inevitabilmente destinati a contraddirsi a vicenda rendendo necessaria tutta una serie di emendamenti ed eccezioni. Quello di Tolomei era un vero e proprio intento di riproduzione materiale della metrica classica, operazione che non poteva che comportare un piegamento della specificità prosodica del volgare a una matrice a esso del tutto estranea. L'alto tasso sperimentale del progetto precluse a esso una risonanza positiva. Ne è testimonianza il giudizio di Varchi³: «gli orecchi miei né vi riconoscono il numero latino, né vi sentono la toscana armonia»⁴.

¹ MAGGI-LOMBARDI 1550, p. 47. 'E se qualcuno obietterà che nei versi della nostra lingua non si ritrovino i piedi [...], rispondo che essi senz'altro non hanno gli stessi piedi che sono nei versi greci e latini; ma che l'accento, ora grave ora acuto, corrisponde ai piedi secondo una certa proporzione. Infatti, nel comporre i versi volgari è necessario servirsi di una ben precisa quantità e qualità di sillabe legate insieme nella catena verbale, come illustrano meglio coloro che hanno scritto intorno a questo argomento. Infatti, quando scandiamo i versi, ci serviamo dell'accento acuto e grave in corrispondenza dei piedi: questa opinione, a quanto ho saputo, è stata avanzata da Giorgio Trissino, uomo eruditissimo'.

² Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 153 sg.; MANCINI 2000, pp. 61-110 *passim*, in part. p. 77: «Il criterio latino della posizione, congiunto a quello toscano (o 'italiano', o volgare) dell'accento (acuto) e a quello – proprio della scuola tolomeiana, e piuttosto arbitrario e oscillante – della lunghezza o brevità 'naturale' delle sillabe, fonda il sistema di versificazione della 'nuova poesia', promovendola al livello delle possibilità espressivo-formali di quella classica, e lo distingue nettamente da un sistema come quello che il Trissino elaborava dieci anni prima, all'incirca, nella *Seconda divisione* della sua *Poetica*»; ORLANDI 2005, pp. 103 sg. Francesco Saverio Quadrio, nel suo trattato *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (Bologna, 1739-52), si rese conto del ruolo di rottura rivestito da Trissino nei confronti della scuola barbara di Claudio Tolomei (cfr. MANCINI 2000, p. 64). La stessa teoria metrica di Quadrio, secondo Mancini, sarebbe esemplata su quella di Trissino (*ibid.*, p. 79 n. 36).

³ Cfr. GUERRIERI CROCETTI 1932, p. 305.

⁴ VARCHI 1590, pp. 649 sg. Cfr. anche Francesco Patrizi in CARDUCCI 1881, p. 444: «Con [...] giudizio [...] si pose a questa impresa il Tolomei; e sarebbegli a gran gloria riuscita, se la lingua avesse quelle lontananze di voci e que' legami patito ne' quali egli la pose». Del tutto negativo il giudizio di Iacopo Mazzoni (MAZZONI 1587, pp. 321 sg., 325).

Diverso è il caso di esperienze come quelle di Francesco Patrizi da Cherso¹ e Bernardino Baldi², i quali adottano due strategie diverse per riprodurre l'esametro, forzando la metrica italiana ma rispettandone in qualche modo la prosodia: entrambi propongono infatti versi ipertrofici dal punto di vista del computo sillabico, ma il criterio di individuazione delle sedi toniche non è di fatto orientato da regole allotrie. Patrizi, nei *Sostentamenti del nuovo verso eroico* premessi al poema *L'Eridano* (Ferrara, 1557), elabora un verso di tredici sillabe, fondato sul concetto di 'armonia', un'idea di natura musicale: la qualità prosodica delle sillabe è determinata da un tratto verticale, squisitamente soprasegmentale, ovvero l'altezza delle voci, elemento non inconciliabile con la poesia volgare. Il risultato è un verso che può essere interpretato, più che come un esametro, come un trimetro giambico ipercatalettico, e che in realtà non è altro che un endecasillabo canonico preceduto da due sillabe atone (endecasillabo con accenti su 2° e 6°: v. 1 «O sacro Apollo, tu che prima in me spirasti»; su 4°: v. 8 «vivan in pregio. Et hora la mia mente ingombra»).

Baldi è ancora più conservatore: il suo esametro, messo in prova nel *Diluvio universale* (Pavia, 1604) altro non è che un verso doppio, costituito da un settenario e un endecasillabo peraltro nettamente distinti dalla cesura («Padre del ciel, che spiri || del tuo vivace ardor l'aura celeste»), secondo un principio non differente da quello sotteso al martelliano³. La semplice giustapposizione consente un rispetto totale delle strutture prosodiche connaturate alla lingua italiana: questo comporta inevitabilmente – e ciò vale per entrambi gli esperimenti a cui si è fatto cenno – un'approssimazione molto parziale all'esametro classico, soprattutto per via del ritmo essenzialmente binario dei due versi⁴.

L'operazione trissiniana poggia tutta su un presupposto fondamentale, frutto di un classicismo oltranzista, ovvero il rifiuto della rima. Questa scelta induce Trissino a operare un potenziamento prescrittivo-descrittivo delle strutture ritmiche interne al verso, onde sopperire al venir meno del meccanismo regolamentatore per eccellenza del verso volgare, nonché rinsaldare il rapporto analogico fra il $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ aristotelico e il ritmo volgare. Un potenziamento di questo tipo è attuato attraverso una fitta casistica di misure utilizzabili nelle diverse sedi del verso, elaborata a partire dalle

¹ Cfr. ARBIZZONI 1977, pp. 192-196; BORSETTO 1982, pp. 105 sg.; BAUSI-MARTELLI 1993, p. 155; MANCINI 2000, pp. 78 sg. n. 36; ORLANDI 2005, pp. 107-109.

² Cfr. ARBIZZONI 1977, pp. 197-200; BAUSI-MARTELLI 1993, p. 155; ORLANDI 2005, pp. 109-113; ARBIZZONI 2006, pp. 23 sg.

³ Lo stesso Baldi, nella lettera premessa al *Diluvio universale* (cfr. CARDUCCI 1881, pp. 456-458), giustifica la sua soluzione adducendo l'utilizzo del verso doppio nella poesia straniera, in particolare francese (il doppio *hexasyllabe* che farà da modello all'alessandrino o martelliano).

⁴ Mentre il modello di Patrizi è scopertamente giambico, quello di Baldi è elaborato a partire dalla somma dei tempi lunghi (un tempo lungo corrisponde a una sillaba tonica o a due atone): il verso risulta dai cinque tempi lunghi del settenario più gli otto dell'endecasillabo (tredici in tutto, uno in più rispetto all'esametro, come ammette lo stesso Baldi). Ma la somma non tiene conto della distribuzione di detti tempi, che nel verso italiano è nettamente diversa da quello classico, essendo fondata sull'alternanza unitaria di tempi 'lunghi' e 'brevi, secondo il modello giambico elaborato già da Trissino (cfr. *infra*): a conti fatti, il verso viene a essere, a livello di struttura, un dimetro giambico seguito da un trimetro giambico, entrambi catalettici.

categorie metriche classiche. La necessità di colmare il vuoto lasciato dalla rinuncia alla rima sarà sentito anche da Minturno, come dimostra il seguente passo dell'*Arte poetica*:

Quanto più l'una [*scil.* maniera di rime] è privata di poter con le consonanze dilettere, tanto più cura haversene dee, perché possa meritamente piacere; poiché è libera, e dalla legge del concento delle voci non è ristretta in guisa che fare scelta non possa delle parole che rendono il verso numeroso, e leggiadro, e vago. Ogni verso adunque per sé convien che non sia sciolto, ma ristretto da quei legami di numeri senza i quali il corso di lui, non che di sconcio e disordinato e dispiacevole, ma di stroppiato et attratto e zoppo farebbe. Sono questi legami di ch'io parlo nel verso il quale habbia gli accenti e le pose della voce dove convengono¹.

L'assenza della rima non è, per Trissino, una deroga ai crismi della versificazione italiana, ma è piuttosto una conferma del fatto che la sua poesia è di fatto poesia classica a tutti gli effetti. La vera anomalia starà semmai nell'uso del volgare e nelle forme del verso a esso confacenti. In questa prospettiva può forse sorprendere meno la lunga digressione ad altissimo tasso tecnico della seconda divisione della *Poetica*, in cui i soli termini che designano i piedi classici (giambo, trocheo ecc.) ricorrono ben 179 volte.

Se generalmente negli esperimenti coevi si tenta di imitare il trimetro giambico puro attraverso l'endecasillabo sdrucciolo, Trissino all'inverso, nella *Poetica*, definisce l'endecasillabo piano (il più comune) 'trimetro scemo', ovvero catalettico, e cioè si limita a rilevare un'analogia strutturale fra verso volgare e verso classico, secondo una modalità di cui si parlerà a breve. Dunque, quello di Trissino non è affatto un endecasillabo «modellato perfettamente sull'esametro classico»², ma un endecasillabo italiano *tout court* descritto come un trimetro giambico³. Ha qui inizio quella progressiva presa di coscienza del fatto che «tutta la metrica italiana [...] è di fatto *anche* metrica classica»⁴, un'idea da cui si genera una serie di problematiche teoriche che già emergono prepotentemente nella *Poetica* di Trissino, la cui sezione metrica è affetta da cortocircuiti logici che vanno accuratamente analizzati, onde pervenire a un giudizio ponderato sulla legittimità della corrente 'analogica' impostasi nella teoria metrica del Cinquecento.

¹ MINTURNO 1563, pp. 358 sg. Cfr. anche p. 372: «F.: Che diremo delle rime sciolte? M.: Doversi havere molta cura: che, quando elle sciolte e libere sono de' nodi delle consonanze, tanto sieno i lor versi ben legati et incathenati con quei legami d'accenti e di pose de' quali s'è lungamente ragionato, accioché con questi numeri adempiano quel che loro mancasse. Percioché non hanno quell'harmonia che dalle consonanze procede».

² BORSETTO 1982, p. 96.

³ Cfr. CIAMPOLINI 1896, p. 10. Sul presunto modello ritmico quantitativo sotteso all'endecasillabo cfr. MENICHETTI 1993, pp. 53 sg. Sul trimetro giambico come struttura ritmica relativamente riproducibile – o riscontrabile – nella versificazione italiana rispetto all'esametro cfr. ORLANDI 2005, pp. 95 sg. Secondo Michel Burger, il trimetro giambico sarebbe proprio l'antenato dell'endecasillabo italiano e del *decasyllabe* francese: cfr. BURGER 1957, pp. 107-121.

⁴ MARTELLI 1984, p. 591.

Il capitolo *De i piedi* si apre con una definizione del concetto cardine attorno a cui ruota l'intera divisione:

Sì come de le lettere si fannò le syllabe, còsì de le syllabe si fannò i pièdi. E questi pièdi sòno quelli che gòvernànò i versi, i quali quajì còn essi caminanò; percioché da le elevazioni e depressioni lorò, le quali i Grèci kiamanò *arsis* e *thesis*, quandò sòno còn ragione ordinate, nafce il numerò e la risònanzia de 'l versò (*Poetica*, p. XIVr).

La definizione etimologica, attinta da Servio¹, è seguita dai concetti prosodici di 'elevazione' e 'depressione', ovvero arsi e tesi², i movimenti che scandiscono il ritmo nella poesia greca e latina. In seguito, Trissino suddivide i piedi in semplici e composti, e i semplici in bisillabici e trisillabici, per poi osservare che i trisillabici non sono usati nei versi volgari.

Dopo aver instaurato la corrispondenza fra lunghezza sillabica classica e presenza o meno dell'accento nella sillaba volgare³, e dopo aver stabilito la regola dell'unico accento per ogni parola, Trissino mette in moto la sua macchina. Posto che il ritmo di ogni verso è scandito, secondo la sensibilità del teorico, per piedi bisillabici, si distinguono in primo luogo versi giambici e trocaici, che corrispondono rispettivamente a imparisillabi e parisillabi, in virtù della regola del computo sillabico basato sui versi piani: essendo una sequenza giambica o trocaica piena sempre parisillaba, e avendo i metri giambici l'ultima sillaba lunga (ovvero tonica), ne consegue che la struttura giambica di un verso piano deve essere considerata nella sua versione alterata, con una sillaba in meno (catalessi), dunque corrisponderà sempre a un verso imparisillabo.

A questo punto Trissino si addentra nell'analisi dei versi giambici: assunto che per metro giambico (come per trocaico) si intende classicamente una sequenza di due piedi (x — U —⁴), le combinazioni possibili nel sillabismo volgare saranno monometro, dimetro e trimetro, ovvero trisillabo (raro), settenario e endecasillabo. Secondo il principio sopra esposto, le varianti sdrucchiola, piana e tronca di questi versi corrispondono a metri 'pieni', 'scemi' e 'ammezzati', ovvero, rispettivamente, completi, catalettici e privi dell'ultimo piede, come segue (gli esempi sono quelli riportati da Trissino):

¹ Cfr. KEIL 1961, IV, p. 425: «Pes dictus est eo, quod pedis fungatur officio. Nam sicut nos pedibus incedimus, ita etiam metra per pedes quodam modo incedunt». Cfr. Isid. *Etym.* I XVII 1: «Pedes dicti eo, quod per ipsos metra ambulent»; Ugucione, *Derivationes* P 116, 1: «quadam similitudine pedes dicti sunt in versibus et metris, quia per ipsos metra ambulent».

² Cfr. Servio in KEIL 1961, IV, p. 425: «Arsis dicitur elevatio, thesis positio».

³ Il criterio alla base di questa operazione sarà fatto oggetto di analisi nel prossimo capitolo.

⁴ Questo schema è solo tendenziale, come risulterà chiaro dall'analisi della dettagliata casistica fornita da Trissino delle possibili combinazioni dell'accento nelle varie sedi del verso.

Trimetro pieno	x — U — x — U — x — U —	
	Tra l'i sola di Ci pri e di Maio lica	(<i>Inf.</i> XXVIII 82)
Trimetro scemo	x — U — x — U — x — U	
	Nel mez zo del cammin di nos tra vi ta	(<i>Inf.</i> I 1)
Trimetro ammezzato	x — U — x — U — x —	
	I' die' in guarda a san Pie tro; or non più, no	(<i>RVF</i> CV 16)

Trissino parla anche di metro 'sovrabbondante', e qui la questione si fa decisamente più complicata:

[...] questi monometri, dimetri e trimetri alcune volte hannò le mifure piene, alcune volte sceme et alcune volte amecate, et alcune altre sovrabondanti; il che si considera ne la ultima mifura sola, la quale kiude il verso (*Poetica*, p. XIVv).

Il concetto è collocato in fondo alla trafila 'ammezzato'-'scemo'-'pieno', tuttavia Trissino si serve qui di una logica diversa, che finisce per alterare l'equilibrio fra computo sillabico da una parte e posizione regolatrice dell'ultimo tempo forte dall'altra. Infatti, «la syllaba che sovrabonda a la mifura, si pilja ne 'l principiò» (p. XVIIr), e precisamente nel principio dell'ultimo *metron*, non del verso: «se a l'ultima sua mifura non manca nulla, anzi vi sovrabonda una syllaba, si kiamo trimetro sovrabondante» (p. XIVv). Il fatto che tale sillaba sia collocata all'inizio del *metron* dipende espressamente dalla necessità di preservare la conformazione stabilita per la fine del verso.

L'artificiosità che sta alla base dell'operazione, ovvero questo innesto delle categorie descrittive classiche sulla metrica volgare, di fatto costringe l'autore a operare una vistosa forzatura nel sistema da lui stesso elaborato. Così come viene enunciato da Trissino, il principio di sovrabbondanza dovrebbe potersi configurare come una categoria trasversale a quelle di 'ammezzato', 'scemo' e 'pieno' (dal momento che non inficia l'uscita del verso). Vale a dire che dovrebbero potersi dare versi sovrabbondanti di volta in volta tronchi, piani e sdrucchioli. Tuttavia si afferma anche che, a livello di computo, il verso 'ammezzato' ha X-2 sillabe, lo 'scemo' X-1, il 'pieno' X e il 'sovrabbondante' X+1. Secondo il primo assunto, un trimetro scemo sovrabbondante verrebbe ad avere 11+1 sillabe. Ma, stando alla trafila, il sovrabbondante dovrebbe avere due sillabe in più dello scemo, dunque 11+2, nonché struttura bisdrucchiola. Il sistema collassa sotto il peso della contraddizione, salvo riassetarsi in virtù della seguente soluzione di compromesso: lo schema ritmico desumibile dal primo assunto è fuso con il sillabismo risultante dal secondo. Di qui il quinario, il novenario e, in potenza, il tridecasillabo, ma questo Trissino non lo poteva certo trovare nella tradizione lirica italiana. Infatti,

gli unici esempi riportati (p. XVIIr) sono un quinario di Dante («Non per mio grato») e un novenario di Guittone («E chi non piange ha duro cuore»)¹. Il trisillabo era ammissibile solo come segmento isolato da una rima interna in un verso più lungo, come ben sapeva Trissino in virtù della sua dimestichezza con il *De vulgari*:

Minime autem trisillabum in tragico videtur esse sumendum per se subsistens: et dico ‘per se subsistens’ quia per quendam rithimorum repercussionem frequenter videtur assumptum, sicut inveniri potest [...] in illa quam diximus

Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato

Nec per se ibi carmen est omnino, sed pars endecasillabi tantum ad rithimum precedentis carminis velut econ respondens (*DVE* II XII 8).

Tuttavia, il peso dell’autorità dantesca doveva essere scalzato dall’incrollabile classicismo del Trissino poeta, che proprio nella tragedia aveva introdotto il trisillabo isolato, realizzato in un grecismo ricalcante il canonico lamento trenodico reiterato nelle fasi finali delle tragedie greche: «Hoimeî»². Egli non manca, del resto, di ammetterlo apertamente: «[...] benché iω ho ufatω il monometrω ꝑcemω ne la tragedia, ωve si piange, ad imitaziōne de i Greci»³.

Poco prima, Trissino cita l’endecasillabo petrarchesco «Seco mi tira sì ch’io non sostegno», definendolo un trimetro contenente un monometro sovrabbondante (*sic*). Non è affatto agevole seguire Trissino in questo contorto passaggio della sua trattazione, ma in ogni caso la corrispondenza instaurata fra trimetro ed endecasillabo sembra qui messa a repentaglio: identificando il sintagma «Seco mi tira» con un monometro sovrabbondante, Trissino pare non accorgersi che, invece di isolare uno dei tre metri giambici, in realtà isola il primo emistichio delimitato dalla cesura⁴, il quale non

¹ Per inciso, i due versi potrebbero facilmente essere letti rispettivamente come monometro e dimetro giambico ipercatalettico: x — | U — || U e x — | U — || x — | U — || U. Tuttavia questa interpretazione, sebbene meno macchinosa e problematica di quella adottata da Trissino, non si sarebbe potuta integrare con il sistema teorico del vicentino, con il complesso, cioè, di principi enunciati per la composizione dell’ultimo *metron* del verso. Per quanto riguarda il novenario di Guittone, si noti come Trissino trasformi quello che originariamente è un novenario canonico (con accenti di 2°, 5° e 8°: «e ben chi non piange ha dur core», dunque una tripodia dattilica catalettica con anacrusi monosillabica) in un verso che, secondo gli assunti espliciti della sua teoria (unico accento per ogni parola), è quasi altrettanto intessuto di spondei, mentre secondo le implicazioni ultime di tale teoria, ovvero la tendenziale sovrapposibilità fra verso imparisillabo e ritmo giambico, risponde perfettamente a questo modello: un’analisi prosodica che tenga in conto l’esecuzione orale del verso vi individuerrebbe due accenti primari su 4° e 8° e due secondari su 2° e 6° sillaba. È probabile che il giudizio negativo di Dante sul novenario (*DVE* II v 6) fosse dovuto a un’avversità nei confronti del verso di Guittone (cfr. Mirko Tavoni in DANTE 2011, pp. 1432 sg.; BELTRAMI 2011, p. 28). Per un’analisi metrica della canzone da cui è tratto il novenario citato da Trissino, cfr. MENICETTI 1995, pp. 215 sg.

² *Sophonisba* 1920 e *passim*.

³ *Poetica*, p. XVIIv.

⁴ Si tratta della cosiddetta rimalezzo: in quella canzone, i primi emistichi del sesto verso di ogni strofa rimano fra loro. Come puntualizza Pietro Beltrami, «nella tradizione italiana la coscienza che la struttura originaria dell’endecasillabo [...] è bipartita è sempre stata molto debole» (BELTRAMI 2011, p. 56).

corrisponde al primo *metron* ma lo sfiora di una sillaba, e per di più a destra del *metron* stesso, dunque in questo caso si tratta al più di monometro ipercatalettico piuttosto che sovrabbondante secondo l'accezione da Trissino conferita a questa etichetta. L'aporia si spiega, ancora una volta, con la natura meramente associativa del linguaggio tecnico trissiniano: il nostro intende semplicemente dire che dall'endecasillabo in questione può essere estrapolato un quinario¹.

Va osservato che le misure inferiori al trimetro scemo corrispondono a quelli che venivano comunemente chiamati versi rotti²; il sistema tassonomico trissiniano, pur con le forzature che comporta, consente di superare il concetto di disintegrazione di un'unità metrica assoluta e cardinale in quanto impostasi come canonica lungo l'arco della tradizione lirica italiana: la combinazione fra unità metrica (monometro, dimetro, trimetro) e lunghezza della stessa (ammezzato, scemo, pieno, sovrabbondante) produce una scala graduata senza soluzione di continuità lungo la quale si collocano, a distanze equivalenti, tutte le possibilità del sillabismo. Ancora una volta Trissino agisce su una base astratta, su una casistica avulsa da considerazioni realistiche, salvo mettere in rilievo la frequenza nettamente superiore di endecasillabo e settenario; tuttavia è proprio a partire da questi presupposti che viene legittimato lo sdoganamento, almeno in via teorica, delle forme metriche non tradizionali.

Fin qui si è indagato il rapporto fra modello giambico e verso italiano dal punto di vista del computo sillabico. Conviene ora considerarlo relativamente alla posizione degli accenti. Si è già accennato al fatto che all'endecasillabo, e in generale a ogni verso imparisillabo, veniva comunemente associata una struttura giambica. Questa interpretazione trova ancora oggi i suoi sostenitori³, e di fatto se si pensa che nell'endecasillabo canonico gli *ictus* si distribuiscono sempre

¹ In effetti la canzone petrarchesca, singolare al punto da meritare una menzione non fugace nelle *Prose* bembiane (cfr. POZZI 1978, p. 139) e una lezione da parte di Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati (cfr. GIRARDI 2005), oltre a varie citazioni nelle Poetiche del Cinquecento (ad esempio le *Institutioni* di Equicola, i *Ragionamenti della lingua toscana* di Tomitano, l'*Arte poetica* di Minturno e il dialogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana* di Tasso), presenta un sistema di rime interne isolanti un trisillabo al quarto verso di ogni stanza e un quinario al sesto. Bembo chiama le due rime ternaria e quinario. Sebastiano Fausto parla di *versi rotti* accomunando sotto questa definizione i segmenti quinari petrarcheschi e il quinario dantesco «Non per mio grato» (cfr. FAUSTO 1532, p. 147v). Bernardino Daniello nella sua *Spositione* al Petrarca si avvicina ancora di più a Trissino: introducendo la canzone, afferma che «è molto artificiosa per le molte rime, ch'ei volse porre [...] perché non solamente si servi del verso commune, e frequente, che d'undeci sillabe è formato, e del settenario: ma del quinario, e ternario anchora» (DANIELLO 1541, p. 24r). Lo stesso artificio della rima interna è presente, come si è visto, nella canzone di Dante precedentemente citata da Trissino, *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*: è verosimile che il vicentino vi vedesse, scolpito nel terzo verso (endecasillabo) di ogni stanza in virtù della rima con i primi due, il 'monometro scemo'. Cfr. BELTRAMI 2011, pp. 55 sg.

² Così sono definiti, ad esempio, da Bembo (cfr. POZZI 1978, p. 78 e *passim*), da Dolce (DOLCE 2004, p. 474), da Minturno (cfr. MINTURNO 1563, p. 68), da Giraldo Cinzio (cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 191) e da Varchi (cfr. VARCHI 1590, p. 638). Iacopo Mazzoni parla di «versi mozzi» (MAZZONI 1587, p. 335). L'unità a cui Bembo fa riferimento è, comunque, quella del solo settenario.

³ Cfr. MENICCHETTI 1993, pp. 53 sg., in part. p. 53: «[...] è ragionevole supporre l'esistenza latente [*scil.* nell'endecasillabo] di moduli-guida elementari, costituiti dalla ripetizione regolare di nuclei sillabico-ritmici molto semplici. Questi nuclei [...] sono i *pedi*; così possiamo continuare a chiamarli, come nella metrica greco-latina [...], tenendo però presente che essi hanno ora natura sillabico-accentuativa, non più quantitativa [...]. I piedi possono ancora render servizio nell'analisi dei versi [...] e moltissimi sono infatti i metricologi antichi e moderni che li hanno utilizzati a questo fine, dal Trissino al Minturno, dal Murari al Sesini. Risalendo dunque alle realizzazioni e ai modelli dei versi

nelle sedi pari, si deve riconoscere la presenza costante di un ritmo ascendente di natura tendenzialmente giambica.

Della marcata prossimità dell'endecasillabo (sdrucciolo) al trimetro giambico si accorse anche l'Ariosto, che compose le sue ultime commedie proprio in endecasillabi sdruccioli sciolti. Questa soluzione fu apprezzata da Girolamo Muzio, il quale nell'*Arte poetica* elogia «lo stil del Ferrarese / In ch'egli scrisse l'ultime commedie» (317 sg.)¹, dopo aver criticato aspramente la scuola barbara del Tolomei². Muzio, seguace di Trissino nella disputa sulla lingua, ne condivideva dunque anche l'elezione dello sciolto a verso nobile per eccellenza³ e, implicitamente, la sovrapposizione del trimetro giambico all'endecasillabo, salvo preferire la soluzione dello sdrucciolo, più vicino al trimetro 'pieno' della commedia classica.

Dunque, sulla supposta esistenza di questo modello giambico Trissino imposta la sua guida alla composizione dell'endecasillabo, che si estende per ben cinque pagine della *princeps*. La casistica di possibili combinazioni di sillabe toniche e atone non viene esposta in maniera sinottica per l'intero verso, ma per singoli *metra*, ovvero dipodie tetrasillabiche. In una sequenza di quattro elementi, le combinazioni logicamente possibili in un sistema binario come quello dell'accento (acuto = lungo e grave = breve) sono sedici, che secondo il lessico tecnico della metrica classica assumono le seguenti denominazioni: digiambo (U — U —), ditrocheo (— U — U), dispondeo (— — — —), proceleusmatico (U U U U), antispasto (U — — U), coriambo (— U U —), epitrito primo (U — — —), secondo (— U — —), terzo (— — U —), quarto (— — — U), peone primo (— U U U), secondo (U — U U), terzo (U U — U), quarto (U U U —) ionico a minore (U U — —), ionico a maggiore (— — U U).

tradizionali italiani [...] constatiamo che quasi tutti questi modelli o sono essi stessi costituiti da successioni iterative di giambi o di trochei, oppure lasciano intravedere alle loro spalle quello che potremmo chiamare un 'arcimodello' latente dello stesso tipo [...]. Così, al di là del modello ritmico provvisoriamente ricavato dai due primi endecasillabi dell'*Inferno* (2° 6° 10° e 4° 8° 10°) si lascia già ipotizzare per semplice combinazione un arcimodello giambico, cioè con accenti forti sulle sedi pari». Cfr. anche CIAMPOLINI 1896, p. 8; BURGER 1957, pp. 17-19; NESPOR-VOGEL 1986, pp. 275-277; PRALORAN-SOLDANI 2003, pp. 7-12; ORLANDI 2005, pp. 95 sg.; BELTRAMI 2011, p. 30. Sui limiti dell'applicazione delle categorie ritmiche classiche alla poesia italiana cfr. PAZZAGLIA 1990, pp. 38 sg.

¹ Lo stesso farà Iacopo Mazzoni nella sua *Difesa della Comedia di Dante*: «[...] è homai tempo di sciegliere quel verso che noi crediamo esser proprio della comedia. Et in questo diciamo arditamente che non è verso che più le convenga dello sdrucciolo, in che è questa lingua obligata molto all'Ariosto, che fu il primo che usò questa specie di verso nelle commedie. Percioché fra tutti è egli similissimo al verso iambico latino, poiché l'uno e l'altro contiene dodici sillabe, e l'uno e l'altro può havere per regola la quarta sillaba lunga» (MAZZONI 1587, p. 367).

² «Ecco apparir chi vuole in lingua tosca / Far risonare e dattili e spondei — / E dattili non forma né spondei. / Che quai leggi son queste? e quai misure / Son queste da servir? se senza legge, / senza misura corron vostri piedi [...]. / Non puote orecchia aver giudicio saldo / Di quantità e di tempo, ove la lingua / De l'accento conviene esser seguace. / E pur senza 'l mio dir vi de' esser noto / Che ne' versi de' tempi al tempo dee / Ceder l'accento, e voi presso agli accenti / Vi mettete ad andar con passi torti» (245-250; 261-267).

³ «E per dir de le rime senza rima, / Vo' che sappi, lettor, che d'altro verso / Forma alcuna non ha donde 'l tuo stilo / Meglio si possa fare alto e soave» (1089-92). Per l'influenza esercitata dalle tesi trissiniane sul pensiero di Muzio cfr. BORSETTO 1982, p. 100.

Ci si deve chiedere innanzi tutto che cosa comporti, per la sensibilità prosodica di Trissino, la regola dell'unico accento per ogni parola, ovvero se tale accento debba essere interpretato in ogni caso come intensificazione tonica: l'accento di un polisillabo ha lo stesso peso di quello di un monosillabo grammaticalmente atono? Per rispondere bisogna pensare alla differenza che sussiste, nella metrica classica, fra sillaba lunga e arsi¹. Se a un'arsi corrisponde sempre una sillaba lunga, non è vero che a ogni sillaba lunga corrisponda un'arsi: la lunghezza sillabica orienta l'andamento prosodico del verso solo nella misura in cui le sedi nelle quali il ritmo richiede un tempo forte sono occupate da un elemento verbale sufficientemente corposo da sostenere il peso dell'indugio quantitativo. Così, in un verso giambico la presenza di uno spondeo lascerà inalterata la presenza del tempo forte nella sola seconda sede del piede. Il fatto che Trissino non avesse, come del resto la maggior parte dei teorici del Cinquecento, il concetto di accento secondario, che spesso viene a collocarsi in una parola già portatrice di accento primario e serve a reggere l'impalcatura prosodica del verso, non implica necessariamente che il vicentino si giovasse di un modello descrittivo completamente astratto e dunque estraneo a una visione in qualche misura ritmica del verso stesso. Si consideri il seguente passo:

[...] se in un trimetro di jambi sarannò unò over dui spondei mescolati fra lorò, farannò bellissima struttura e per avventura più bella che se fosserò soli jambi, come in quel versò de 'l Petrarca,

Chiunque alberga tra Garonna e 'l monte

Questò versò ha tutti jambi excettò che il quintò piede, che è spondeò; ma chi rimovesse il detto quintò piede jambò, dicendò «Chiunque alberga tra Garonna monte», senza dubbìò sarebbe mancò sonorò (*Poetica*, p. XVv).

In che senso, per Trissino, l'introduzione di uno spondeo in un trimetro giambico migliora il verso? Nell'esempio riportato, il monosillabo nel quinto piede assume, coerentemente con i presupposti teorici del sistema, l'accento acuto, nonostante si tratti di una particella atona in sinalefe con la vocale precedente. Apparentemente, tale sinalefe assume per Trissino un peso prosodico diverso rispetto a quella che interviene nel secondo piede. In realtà ciò che il teorico ravvisa nell'intrusione del monosillabo fra «Garonna» e «monte» è il ruolo di 'ponte' rivestito dall'allungamento, in termini di aggiunta di materiale fonetico, della sede debole incuneata fra le due arsi finali. Tale allungamento,

¹ Mi avvalgo dell'accezione più diffusa di arsi come 'tempo forte', posto che originariamente il termine designava all'opposto, come da etimologia, il tempo 'in levare', dunque il tempo debole, seguito dalla tesi tempo 'in battere', ovvero forte.

molto vicino all'idea bembesca di 'spessezza' sillabica, non comporta affatto una modifica del ritmo, ma rende semplicemente il verso più 'sonoro', in altre parole conferisce maggiore eleganza al ritmo giambico del verso, non diversamente da quanto doveva accadere nella poesia greca¹. È questo l'indizio più evidente del fatto che Trissino concepisse la metrica italiana come metrica classica, e che l'uso delle categorie metriche classiche sia meno arbitrario di quanto si sia sostenuto².

Per quanto riguarda l'assenza dell'idea di accento secondario³, essa va ricondotta alla concezione prevalentemente verbale dell'oggetto poetico da parte di molti teorici dell'epoca: il riconoscimento di un livello squisitamente prosodico del testo, parallelo al significante linguistico e in costante interazione con esso, era perlopiù appannaggio di alcuni sostenitori della metrica barbara⁴ e di coloro che avevano interessi e competenze di natura musicale⁵, mentre chi, come Trissino, guardava alla

¹ Si veda la discussione del passo nel *Tasso* di Bernardino Baldi: «Dice egli [*scil.* Trissino] dunque: gli spondei mescolati fra' iambi nel verso dispongono ed ornano tutto il verso; e per mostrar ciò con l'esempio, adduce quello del Petrarca che dice: "Chiunque alberga tra Garonna e 'l monte", dicendo la bellezza di questo verso nascere dall'aver nel quinto luogo lo spondeo, cioè *e 'l mon*: il che per argomentar del contrario ne leva la sillaba *e 'l*, e pone il verso così: "Chiunque alberga tra Garonna monte" ove appare esser molta bassezza, rispetto a quel primo, ascrivendola egli perciò alla remozione dello spondeo. Noi dunque, che per accidente solo ammettiamo lo spondeo, diciamo ciò non nascere perché vi manchi lo spondeo, il quale non v'è, per essere secondo le regole nostre la sillaba *e 'l* breve, come quella che è la prima dell'anfibraco; ma la bassezza, rispetto a quell'altro, nascere di qui, che togliendo via la sillaba *e 'l* si toglie al verso un accento acuto, restando però il numero de' tempi del verso; oltre di ciò si toglie via anco la collisione, la quale è *ronna e 'l*, che trovandosi aggiunge enfasi». Nel *Tasso* Baldi compie «una puntigliosa revisione della dottrina di Trissino [...]: gli accenti delle singole parole nel verso non sono *tout court* gli accenti delle parole singolarmente considerate, ma quelli che esse assumono nella pronuncia del verso, nell'alternanza di arsi e tesi imposta dal ritmo del verso. Rispetto alla dottrina di Trissino ciò significa che i monosillabi non sono tutti lunghi, ma possono essere lunghi o brevi a seconda che siano o no interessati dall'accento ritmico, e che i polisillabi possono avere un accento secondario, e quindi una seconda sillaba lunga, se il ritmo del verso induca ad una lettura separata» (ARBIZZONI 2006, pp. 21 sg.). Cfr. ORLANDI 2005, p. 109. Lo stesso accento ritmico era stato già riconosciuto da Bernardino Daniello, come emerge dalla sua *Poetica*: «Ora, sì come detto vi ho che non pur tre e quattro sillabe, ma tre voci sogliono alcuna volta sotto un solo accento cadere, così ancora vi dico che alcun'altra volta avverrà ch'una voce sola caderà sotto duo accenti» (WEINBERG 1970-74, I, p. 309). Per quanto riguarda la sinalefe, il medesimo ruolo prosodico accordato a essa da Trissino è ravvisato anche da Minturno, limitatamente ai trisillabi finali: «[...] le parole di tre syllabe, che da vocale comminciano, vagliono come se fusser di due: conciosiacosa che la prima sene perda. Anzi l'apertura, la qual'inghiotte quella syllaba, accresce il suono, e rende il verso più tardo, e conseguentemente più grave. Sia per essemplio quel verso, "La bella donna, che cotanto amavi". E troverete che per l'apertura si leva con più spirito che non farebbe questo, "La bella donna, che cotanto cara"» (MINTURNO 1563, pp. 342 sg.).

² Rimane comunque un paradosso quello rilevato da Giovanni Orlandi, ovvero il fatto che, secondo il principio dell'accento acuto per ogni segmento verbale discreto, una parola come *pertanto* verrebbe ad avere uno o due accenti a seconda della segmentazione grafica adottata (cfr. ORLANDI 2005, p. 103 n. 27).

³ Cfr. ARBIZZONI 2006, p. 21 e BELTRAMI 2011, p. 129.

⁴ L'*ictus* prosodico, almeno stando a quanto enunciato nelle *Regolette*, non era tenuto in conto da Tolomei (in realtà la questione non è affatto pacifica: diversi indizi ricavabili dalla raccolta nel suo complesso inviterebbero a una certa cautela nel definire con precisione il corretto metodo di lettura dei *Versi*. Cfr. MANCINI 2000, pp. 97 sgg.), ma aveva fondato la scansione dei versi barbari del primo *Certame coronario*, nel 1441, seppure al prezzo di una grande proliferazione di latinismi (onde concedere spazio ai fenomeni quantitativi necessari al sostenimento delle arsi e delle tesi). Cfr. MANCINI 2000, pp. 94 sg.

⁵ Di arsi e tesi e di accenti primari e secondari parla infatti Francesco Patrizi nei *Sostentamenti* premessi all'*Eridano* (cfr. ORLANDI 2005, pp. 107 sg.). Si vedano anche le sillabe lunghe con accento grave di Bernardino Baldi, che adombrano manifestamente il concetto di accento secondario: «[...] le parole di più sillabe non hanno una sola sillaba lunga per vigore dell'accento acuto, ma ne hanno delle lunghe ancora, le quali sono sotto l'accento grave; e questa seconda mia conclusione toglie la forza anco alla terza del Trissino, che diceva tutte le sillabe, dall'acuta in poi, esser di tempo brevi» (BALDI 1847, pp. 15 sg.).

metrica italiana, pur sotto la lente di quella quantitativa¹, si limitava alla constatazione di un modello ritmico di matrice classica soggiacente al verso volgare mantenendo come orizzonte teorico di riferimento la specificità verbale di esso verso, rappresentata a livello prosodico dall'accento grammaticale. In sostanza, secondo questa prospettiva l'*ictus* viene di fatto a coincidere con l'accento di parola².

Un sistema particolarmente problematico è quello elaborato da Antonio Minturno³, il quale, se da una parte sembra accostarsi a Trissino nell'assegnazione di un unico accento per ogni parola⁴, dall'altra individua modalità di positura dell'accento più vicine all'*ictus* classico (basato sul concetto di lunghezza, per natura e per posizione) che all'accento grammaticale. La principale contraddizione del sistema barbaro di Minturno consiste proprio in questo: dal momento che all'*ictus* classico viene assegnata la proprietà, tipica dell'accento grammaticale, di cadere una sola volta per ogni parola, l'impresa di ricostruire le forme metriche classiche nell'italiano è inevitabilmente destinata al fallimento⁵. Minturno si serve di un concetto radicale di metrica barbara, nel senso che l'analogia fra latino e volgare è instaurata non sulla base della sostituzione dell'intensità tonale alla lunghezza sillabica, ma sulla base di una forzosa permanenza della categoria di lunghezza nel volgare⁶: venendo a mancare nella prosodia italiana un criterio attendibile per poter stabilire la quantità vocalica, non rimane che affidarsi all'etimologia (analogamente a quanto era stato fatto in occasione del primo *Certame coronario*)⁷ e, soprattutto, a una supposta lunghezza 'per posizione' (sillaba chiusa = sillaba lunga). In questo modo, non tutte le sillabe toniche sono considerate lunghe, come non tutte le atone brevi: *io, suo, lui, amo, fede, rosa* sono citati come esempi di giambo⁸.

¹ Fra gli altri seguaci di questa corrente teorica va ricordato Iacopo Mazzoni (cfr. ARBIZZONI 2006, p. 21 e ORLANDI 2005, p. 102 n. 26). La regola dell'unico accento per ogni parola sarà seguita anche da Francesco Saverio Quadrio (cfr. MANCINI 2000, p. 67).

² Sulle modalità di sovrapposizione e interferenza fra i diversi livelli ritmici (grammaticale e prosodico) nella poesia romanza cfr. BURGER 1957, pp. 13-15.

³ Per una rassegna delle teorie metriche contenute nell'*Arte poetica* di Minturno cfr. TORRE 2010.

⁴ Per Minturno l'endecasillabo può avere un massimo di dieci accenti acuti e un minimo di due, corrispondenti ad altrettante parole (MINTURNO 1563, p. 344). Per il secondo caso conia a titolo d'esempio il seguente verso, «Invisibilmente consumato», modellato sull'endecasillabo petrarchesco «Invisibilmente mi disfaccio», peraltro riportato da Trissino come esempio di trimetro giambico con attacco proceleusmatico (*Poetica*, p. XVIr). Per inciso, nella forma filologicamente corretta il verso inizierebbe in realtà con un peone primo: «Che 'nvisibilmente i' mi disfaccio». Trissino aveva comunque presente il verso originale, se nella *Sophonisba* ne riprende il verbo in clausola insieme alla sua collocazione consecutiva: «Che quafi di paura mi disfaccio» (1144). Compatibilmente con la propria teoria dell'accento (cfr. n. precedente), Baldi fornisce la seguente analisi prosodica del vocabolo petrarchesco: «[...] in questa parola *invisibilmente* la sillaba *men* è lunga ed acuta; la *bi*, che è terza da quella, lunga e grave; la *vi*, che è la sesta da la *men*, parimente lunga e grave; ma la prima *in* è grave e breve; e così le mezzane *si* e *le*, e l'ultima *te* gravi e brevi» (BALDI 1847, p. 28). Il computo retrogrado delle sillabe a partire da *men* è quanto mai incoerente (in che modo *bi* e *vi* sarebbero rispettivamente la terza e la sesta?).

⁵ Cfr. MANCINI 2000, pp. 67-69. Il sistema di Tolomei contemplava invece tre variabili: lunghezza per natura, lunghezza per posizione e accento grammaticale (cfr. MANCINI 2000, pp. 77, 87-92).

⁶ Cfr. MINTURNO 1563, pp. 109 sg.

⁷ Cfr. ORLANDI 2005, p. 105.

⁸ Cfr. QUADRIO 1739, pp. 609, 636; MANCINI 2000, pp. 64 sg., 68 sg., 75.

Secondo la teoria prosodica di Minturno l'accento è distintivo solo nelle parole di tre o più sillabe¹, in cui la sillaba 'forte' ha modo di esercitare tutto il suo potere centripeto sulle sillabe adiacenti (salvo ammettere l'esistenza di parole tribrache come *varia*: evidentemente per la sensibilità prosodica minturniana l'istanza etimologica era soverchiante rispetto al criterio tonico²). La conclusione è un'esplicita dichiarazione di fedeltà alla corrente barbara: «Io tengo per fermo, che le voci della nostra lingua agevolmente ad ogni maniera di versi usati da' Greci, e da' Latini acconciarsi per avventura porieno»³.

Per Minturno la poesia volgare potrebbe accogliere la prosodia classica, sebbene nessun poeta lo abbia ancora dimostrato nella pratica: «Ma, benché nella nostra favella, sì come s'è detto, possiamo queste maniere di versi trovare, nondimeno in vece di Senarii direi, che ci servissero i versi d'ondecisillabe, infinché venga, chi trovi modi simili a gli antichi»⁴. Le difficoltà connesse con questa operazione devono in parte essere addebitate anche alla «scarsa chiarezza d'idee che si rileva in quell'epoca sulla struttura di questi tipi di metro», per cui ogni tentativo di approssimarsi a essi rappresentava sostanzialmente «un'imitazione a orecchio dei versi antichi», perlopiù «letti secondo gli accenti tonici»⁵.

L'*ictus* prosodico sarebbe di per sé introducibile nella versificazione barbara supponendo l'esistenza di un certo tipo di lunghezza sillabica, squisitamente italiana, che è né più né meno quella ravvisata dal Bembo nelle *Prose*, molto vicina alla lunghezza per posizione della poesia classica⁶. Siamo dunque di fronte a un clamoroso paradosso: se i presupposti da cui partiva uno strenuo propugnatore della metrica barbara come Minturno prestavano il fianco al mantenimento di una pratica versificatoria intrinsecamente legata al volgare, Bembo, difensore per eccellenza di quest'ultima, finiva per offrire involontariamente quei fondamenti, non còliti, necessari alla coerenza del sistema barbaro⁷.

Se si torna ora alla *Poetica* di Trissino ci si renderà conto, alla luce delle considerazioni sopra esposte, del peso determinante esercitato dall'assenza del concetto di accento secondario nel suo sistema teorico: il letterato vicentino, obbligato a confrontarsi con la concretezza dell'endecasillabo, si rende conto della necessità di introdurre alcune restrizioni fondamentali nella casistica delle combinazioni sillabiche accettabili. Restrizioni che, naturalmente, seguono la logica del modello precedentemente elaborato: una sillaba lunga per parola, nella sede dell'accento grammaticale,

¹ Cfr. MANCINI 2000, p. 88 n. 57.

² A differenza della scuola tolomeiana (cfr. MANCINI 2000, pp. 93 sg.).

³ MINTURNO 1563, pp. 109 sg.

⁴ *Ibid.*, p. 160. Cfr. anche pp. 182, 341 sg., 345.

⁵ ORLANDI 2005, p. 101.

⁶ Cfr. *supra*. Cfr. MANCINI 2000, pp. 70-74, 91.

⁷ Cfr. MANCINI 2000, p. 74.

secondo lo schema del trimetro giambico ‘italiano’. In base a questo modello, un verso come «Fiera stella, che ’l giovenile errore»¹, costruito a partire da due versi petrarcheschi², non suona bene, in quanto, ignorato l’accento secondario sulla prima sillaba di *giovenile* e spostato l’ictus sul monosillabo *che*, il verso assume un ritmo trocaico estraneo alla natura del metro di riferimento (giambico)³. Di conseguenza, dopo un rincalzo normativo di una complessità tecnica disagiata,

Laonde si può dire che se la prima misura sarà ditrochea o antispasta o epitrita quarta o peon prima o peon seconda o peon terza o ionicus maggiore, la seconda misura non potrà essere né ditrochea, né choriambica, né epitrita seconda, né peon prima, né peon terza, né peon quarta, né ionicus minore (*Poetica*, p. XVIv).

Trissino è costretto a fare i conti con l’effettiva sterilità della propria prospettiva teorica, di fronte alla quale il suo atteggiamento è, però, tutt’altro che arrendevole:

Ma quantunque tale regola non si trovi alcuna volta servata da alcuni di quelli antiqui, comeché in pochissimi versi, non si dee però stare di servarla, e quei versi che non l’hanno servata si denno istimare essere ufo male ufato, e non autorità, sì come per la mala risonanza loro si può chiaramente comprendere (*Poetica*, pp. XVIv sg.).

La regola si riduce in sostanza all’obbligo di presenza dell’accento o sulla quarta o sulla sesta sillaba, di per sé legittimo ma sclerotizzato dalla rigidità normativa dell’assunto di partenza: se da una parte l’accentazione dei monosillabi consente, quando si trovino in una sede che richieda l’accento, di ‘salvare’ i versi dotati di tale caratteristica, dall’altra il fatto di non contemplare l’accento secondario dei polisillabi porta a escludere dal dominio della versificazione corretta endecasillabi che, per ammissione dello stesso teorico, sono stati talvolta praticati fin dalle origini della letteratura italiana, anche in quella aurea (un esempio di verso metricamente analogo a quello coniato e stigmatizzato da Trissino è il dantesco «Per lo furto che frodolente fece»⁴, in cui l’assenza di accento

¹ Cfr. *Poetica*, p. XVIv.

² RVF CLXXIV, 1; I, 3.

³ La cosa non sfuggì a Bernardino Baldi, che nel *Tasso* fa così dialogare Iacopo Mazzoni e Torquato Tasso: «M: Ora se una parola ha più sillabe lunghe, ma una sola fra loro ha l’accento acuto, giudicate voi che il porre una sillaba lunga ma grave nel sesto e nel decimo luogo facesse buono e sonoro il verso? T: Buono il farebbe sì in quanto a’ tempi, ma sonoro non già; il che non poté vedere il Trissino, il quale attribuì a mala collocazione di piedi la poca risonanza di questo verso finto da lui: “Fiera stella che il giovanile errore”, nel qual verso secondo le regole nostre, la sesta sillaba *gio* è grave e lunga, onde facendola lunga come veramente ella è, il verso ne guadagna la sua pienezza, nondimeno è mancante della sonorità» (BALDI 1847, pp. 35 sg.). Mazzoni concordava con Trissino nella regola dell’unico accento per parola. La sua trattazione sugli accenti e i piedi del verso volgare ricalca fin quasi alla citazione letterale quella di Trissino (cfr. MAZZONI 1587, pp. 324 sg.).

⁴ *Inf.* XXV 29.

nella quarta sede impone un'insistenza sull'accento secondario di *frodolente*, sulla prima sillaba)¹. Questa tipologia di endecasillabo, seppur legittima, è tuttavia piuttosto insolita: evidentemente l'impalcatura argomentativa trissiniana è in ultima istanza volta a escludere i versi anche solo parzialmente estranei al modello dell'endecasillabo canonico.

Anche per il terzo *metron* la combinazione delle dipodie rappresenta una via estremamente circonvolta per affermare l'obbligo dell'accento sulla decima sillaba del verso. Il numero crescente di combinazioni possibili dal trimetro pieno all'ammezzato è frutto di una mera astrazione teorica: venendo a mancare, nello scemo e nell'ammezzato, rispettivamente l'ultima e le ultime due sillabe del metro, queste sillabe risultano ancipiti, in quanto virtualmente possono essere considerate sia brevi che lunghe.

Dall'analisi della disquisizione sull'endecasillabo si evince quanto poco Trissino fosse sensibile all'aspetto ritmico del verso, ovvero all'effetto prodotto dalle diverse positurae legittime dell'accento². A questo difetto estetico vanno senz'altro addebitate tanto la rigidità normativa della sua teoria metrica quanto la legnosità sonora della sua produzione poetica (cfr. *infra*).

Ai precetti compositivi per i versi trocaici Trissino dedica molto meno spazio, sia perché si tratta di metri di gran lunga secondari rispetto a quelli giambici, sia perché i principi combinatori fra i piedi sono già stati esposti con sufficiente dettaglio a proposito dell'endecasillabo³. Oltre a ciò, un'ulteriore motivazione può essere addotta per questo squilibrio, forse più significativa. Si è già detto che la distinzione fra versi giambici e trocaici si risolve, in definitiva, in quella fra versi imparisillabi e parisillabi. In realtà, a eccezione dell'ottonario, ad andamento tendenzialmente trocaico, Trissino non è in grado di fornire uno schema preciso, coerente con la sua griglia teorica, per altre misure come il dodecasillabo e il senario; gli stessi versi portati ad esempio per queste ultime tipologie hanno ben poco di trocaico: nel senario «Amore mi tiene», definito 'dimetro trocaico ammezzato', secondo i criteri analitici trissiniani l'unico *metron* integro, il primo, sarebbe addirittura un digiambo (āmō|rē mī).

La cosa più interessante qui è che Trissino rappresenta l'unico testimone di versi altrimenti ignoti, come il dodecasillabo, attribuito a Guittone, «A tutte stagion, che m'avembra le membra»⁴, e il già citato senario «Amore mi tiene», che Weinberg riconduce a un normale endecasillabo tratto da una

¹ Cfr. BELTRAMI 2011, pp. 40-43. Bernardino Baldi, nel *Tasso* (BALDI 1847, p. 111), porta i seguenti esempi di endecasillabi 'irregolari': «Con tre gole caninamente latra» (*Inf.* VI 14) e «Come chi smisuratamente vuole» (*Petr. Triumphus Pudicitie* 58).

² Un tentativo di analisi ritmica dell'endecasillabo è invece messo in opera da Antonio Minturno, che distingue fra versi 'volubili', 'velocissimi', 'gravi e tardi', 'gravissimi' e 'men legati' a seconda della positura dell'accento (cfr. MINTURNO 1563, p. 361).

³ «Ogniuna de le sopradette sedeci mifure overo piedi quadrisyllabi è ne i nostri versi utile alcuna volta. Ma per conoscere meglio questo che si è detto, lo considereremo ne 'l trimetro jambico, il quale noto che sia, farà che lji altri saranno di facilissima cognizione» (*Poetica*, p. XVv).

⁴ Cfr. FINAZZI 2009, p. 59.

ballata di Cino da Pistoia («Amor mi tiene in tanta sicurezza»). L'ipotesi non sarà del tutto da scartare, se Trissino fa immediatamente dopo riferimento a senari presenti in una ballata non meglio specificata di Guittone: come si è visto per il monometro giambico sovrabbondante, il vicentino vede con singolare facilità il 'verso dentro il verso', e qui può aver estrapolato il segmento del verso guittoniano accresciuto di una sillaba mediante il ripristino della vocale apocopata di 'amore'¹. Questa grande libertà creativa va attribuita all'ansia di esaurire, tramite esempi concreti, tutte le possibilità del sillabismo: il caso limite è l'invenzione *ad hoc* di versi come i due ottonari presentati come esempi di variante tronca e sdrucchiola: «Si farà quel che si può» e «Il dolor non sarà stabile».

L'operazione trissiniana nel suo complesso acquista un senso nel momento in cui la si interpreti come soluzione di compromesso fra un irriducibile classicismo e le problematiche che si impongono inesorabilmente al letterato moderno che si avvalga di un approccio simile alla letteratura del suo tempo. Si pensi all'epica, il genere a cui Trissino affida maggiormente le sue speranze di gloria letteraria: il desiderio di riprodurre fedelmente Omero nella letteratura italiana non gli impedisce di prendere atto dell'impossibilità di trapiantare l'esametro nel sistema ritmico e linguistico italiano. Scriverà all'inizio della sesta divisione della *Poetica*:

Lo eroico poi è differente dalla tragedia nella costituzione del fatto, cioè nella longhezza, e nella qualità del verso [...]. Il verso essametro [...] vi si addatta benissimo per essere più fermo e più alto degli altri [...]. Ma noi, per non ricevere la lingua nostra questa tal sorte di versi, avemo eletto il verso endecasillabo [...], per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata (*Poetica* 1562, pp. 25r sg.)².

¹ Stesso discorso per il quadrisillabo/monometro trocaico «E l'amanza», citato poco sopra, che è in realtà il primo emistichio di un ottonario tratto dal discorso di Bonagiunta *Quando veggio la rivera*, il cui primo verso è presentato normalmente, nello stesso contesto, come dimetro trocaico.

² Cfr. WILLIAMS 1921b, p. 454; STEADMAN 1964, p. 387; BORSETTO 1982, pp. 94 sg. Si vedano le analoghe considerazioni di Torquato Tasso nei *Discorsi del poema eroico*: «Laonde nell'eleggere il verso ancora dee mostrarsi giudizioso il poeta eroico. I Greci e i Latini non hanno alcun dubbio nell'elezione, perché il verso di sei piedi è attissimo oltre tutti gli altri a trattar questa materia; ma la difficoltà è in questa lingua, nella quale egli è quasi straniero, sì come sono tutti gli altri i quali caminano sovra i piedi usati da' Greci e da' Latini [...]. Laonde s'ella pur volesse ricever i versi stranieri, non dee lasciare il proprio, ma, o ritener questo solamente, o usar gli uni e gli altri a guisa di coltore il quale con la diligenza e con artificio faccia più belle non solamente le piante del paese e le domestiche, ma le selvagge e le peregrine [...]. Ma fra i versi nostri quel d'undici sillabe è atto al parlar magnifico, ed è quello che riceve maggiore ornamento» (TASSO 1964, pp. 251 sg. Cfr. BORSETTO 1982, p. 110). Non diversamente Giovan Battista Pigna nei *Romanzi*: «[...] dico che, poi che varie maniere di numeri a' varii scrittori si riferiscono, che dell'heroico è l'essametro sì tra' Greci, come tra' Latini, per essere egli con più rimbombo sonoro che tutti gli altri, et perciò attissimo in un soggetto grave et bellicoso. I romanzi, che in vece de' heroici son tra' Thoscani, l'essametro similmente usato harebbono, quando egli in tal lingua ritrovato si fosse. Et hora, ritrovato che s'è dal letteratissimo Tolomei, l'accetterebbono quando il mondo l'approvasse, o che egli all'orecchi loro rispondesse. L'uso ha indotto l'ottava rima» (PIGNA 1554, p. 54). Per le difficoltà nella resa dell'esametro in italiano cfr. ORLANDI 2005, pp. 95, 102 sg.

Piuttosto che una riproduzione analogica del verso usato nell'epica classica, egli sceglie di utilizzare il verso romanzo più adatto all'epica volgare, di fatto adottando una soluzione molto più efficace e realista delle coeve sperimentazioni barbare. In termini linguistici, è come se adottasse un calco semantico in luogo di un prestito. Insomma la proposta trissiniana, pur elaborata all'insegna di un classicismo radicale, evitava accuratamente di deragliare dai binari della tradizione volgare¹ introducendo l'unica innovazione che, per quanto sovversiva, scongiurasse la deflagrazione delle strutture portanti della tradizione stessa: l'abolizione della rima².

Lo stesso discorso è possibile fare per la poesia drammatica. L'estraneità di Trissino rispetto alla metrica barbara è ben testimoniata dalla totale assenza di metri barbari nella sua produzione tragica e comica, laddove il Cinquecento abbonda di esperimenti in tal senso³. Ancora, si pensi alla produzione lirica, un genere naturalmente più esposto allo sperimentalismo barbaro: quando Trissino traduce o imita componimenti classici non ne ricalca affatto la struttura metrica, ma instaura piuttosto corrispondenze, perlopiù arbitrarie, tra verso classico e verso volgare, quest'ultimo per nulla piegato alle cadenze del primo⁴. Si veda, ad esempio, il serventese (*Rime* LIII)⁵ ricalcato sull'asclepiadeo quarto oraziano (*Carm.* III 9), in cui al gliconeo (1 «Donec gratus eram tibi») viene associato il settenario (1 «Mentre che a voi non spiacquì») e all'asclepiadeo minore⁶ (2 «Nec quisquam potior brachia candidae») l'endecasillabo⁷ (2 «Né da' begli occhi avea sì cruda guerra»): l'analogia si limita a un approssimativo confronto fra la lunghezza relativa dei due versi implicati nel metro. Del resto, come si evince dalla quarta divisione della *Poetica*, dove Trissino si sofferma sui suoi tentativi di imitazione dell'ode pindarica⁸, è evidente come nei suoi esperimenti mimetici la sua attenzione si

¹ Una considerazione analoga è stata elaborata in riferimento alla soluzione adottata da Bernardino Baldi per riprodurre l'esametro (cfr. *supra*): secondo ORLANDI 2005, p. 113, «Col tentativo del Baldi [...], una riflessione teorica partita per fissare i fondamenti quantitativi di una poesia in lingua moderna approdava infine nell'alveo della versificazione ritmica corrente, proponendo un'alternanza tra settenari ed endecasillabi che più usuale non poteva essere». Tuttavia non va dimenticato che il prodotto finito di questa operazione sia rappresentato da un verso unitario di diciotto sillabe, pur essendo garantita l'integrità ritmica dei due componenti: in questo quadro Trissino, con il suo rifiuto a monte delle istanze della metrica barbara e la conseguente elezione dell'endecasillabo piano, si spinge molto più oltre nel rispettare la tradizione della poesia volgare.

² Cfr. QUONDAM 1980, p. 92; COSENTINO 2008, p. 223.

³ Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 170 sg. Per le soluzioni trissiniane nell'imitazione dei moduli classici della tragedia cfr. CATTIN 1980, p. 172; COSENTINO 2008, p. 219.

⁴ Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 156 sg.

⁵ Menzionato nella quarta divisione della *Poetica* (p. LXVIv).

⁶ Gabriella Milan parla di 'ferecrateo minore', evidente svista (cfr. TRISSINO 1981, p. 55).

⁷ Cfr. Gabriella Milan in TRISSINO 1981, p. 55; MANCINI 2000, pp. 52 sg.; sul componimento, citato da Trissino stesso nella *Poetica* (p. LXVIv), cfr. PESENTI 1915. Scrive l'autore della comunicazione: «nessuno finora, ch'io sappia, ha avvertito, che quel Contrasto è parafrasi d'un'ode di Orazio». In realtà esso era stato inserito da Bernardo Morsolin in appendice alla sua biografia trissiniana sotto la dicitura *Traduzioni o imitazioni*, e ricondotta esplicitamente all'ode di Orazio (cfr. MORSOLIN 1894, p. 473). Sulla riproduzione delle strofe asclepiadee di Orazio nella poesia italiana cfr. MARTELLI 1984, p. 591. Per l'imitazione dell'ode greca (strofe, antistrofe, epodo) si veda anche MINTURNO 1563, p. 182. Non diversamente da Trissino, Pascoli, quattro secoli più tardi, pur tentando a più riprese la riproduzione di metri lirici classici, traduceva le favole di Esopo in terzine dantesche e quelle di Fedro in endecasillabi sdruciolli sciolti. Cfr. MARTELLI 1984, p. 552.

⁸ Cfr. *Poetica*, pp. LVIIIr sg.

concentri maggiormente sul livello strofico e rimico, ovvero sui dispositivi metrici più malleabili nell'approssimazione a un modello poetico costituzionalmente allotrio rispetto alla tradizione lirica di riferimento¹.

Trissino non è interessato a riprodurre i metri classici semplicemente perché non lo ritiene possibile, così come non pensa di certo all'endecasillabo italiano come a un verso *derivato* dal trimetro giambico catalettico². Lo dimostra il fatto che la disposizione precisa dei tempi nel trimetro giambico classico in realtà non coincide con quella dell'endecasillabo, e questo difficilmente sarebbe sfuggito a un grecista come Trissino, che ravvisava fra i due metri niente più che un'analogia nel ritmo complessivo e nel computo sillabico. Perdonò dunque pertinenza le seguenti osservazioni di Iacopo Mazzoni, che legge evidentemente la teoria trissiniana sotto la lente della *ratio* barbara:

Hora stimò il Trissino che il verso sdrucciolo della lingua nostra rappresentasse il trimetro greco e latino, poiché ha sei piedi di due sillabe, come anchora ha il trimetro. E però era solito di scandere il sudetto verso di Dante così:

Tra l'i — — sola U U di Ci — — pri e di U — Maio U — lica U U

il quale non è secondo l'uso antico d'Archiloco iambico, poiché non ha il piè iambo nell'ultimo luogo, né meno è scazonte secondo l'uso d'Hipponatte, non havendo il piè spondeo nella fine. Né si può ancho nomare iambico conforme all'uso d'Hipponatte non havendo il secondo piè iambo. Bene è vero ch'egli si può nomare iambico asclepiadeo, havendo dato luogo al piè iambo nella quarta sede. Ma questo non è avvenuto per necessità di regola del verso nella lingua toscana, non essendo necessario che li versi della nostra lingua habbiano l'accento nella ottava, ma sì bene, o nella quarta, o nella sesta. Concludo adunque che il Trissino non ha saputo ritrovare la vera et adeguata similitudine de' versi sdruccioli della nostra lingua co' versi iambici della lingua latina e della greca, se bene vi s'accostò molto³.

Se inoltre Trissino avesse inteso praticare i generi poetici con lo stesso metro dei modelli classici, avrebbe verosimilmente utilizzato endecasillabi sdruccioli per i dialoghi dei drammi (come l'ultimo Ariosto comico) e un altro tipo di verso, più aderente all'esametro, per l'epica. Invece, anche una volta scoperta l'affinità dell'endecasillabo al trimetro giambico, ha continuato a considerare l'endecasillabo piano il verso migliore per tutti i generi poetici maggiori, e in particolare per l'epica. Francesco Patrizi, individuando la stessa analogia, ne desumeva la sostanziale inadeguatezza

¹ Sulle modalità di riproduzione della struttura strofica triadica dell'ode greca cfr. MARTELLI 1984, pp. 581-589; BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 161 sg.

² Come vorrebbe PROTO 1897, p. 67. Cfr. anche CIAMPOLINI 1896, p. 9.

³ MAZZONI 1587, pp. 334 sg.

dell'endecasillabo come verso 'alto'¹, e alla stessa conclusione perveniva Bernardino Baldi, attraverso una constatazione di non sovrapposibilità fra endecasillabo e esametro relativamente al computo dei tempi lunghi². Per Trissino, il peso della tradizione lirica italiana si impone perentoriamente su qualsiasi considerazione tecnica: per il volgare, il verso migliore è indubbiamente l'endecasillabo³.

La teoria della composizione del verso nella seconda divisione della *Poetica* ebbe una notevole risonanza, come dimostra l'ampia recensione che a essa dedicano Bernardino Baldi nel *Tasso* e Iacopo Mazzoni nella *Difesa della Comedia di Dante*. Mazzoni riserva parole di elogio all'opera intrapresa da Trissino (salvo poi avanzare riserve nei confronti di alcuni assunti, come l'accentazione di tutti i monosillabi⁴ e l'assegnazione dell'accento alle sillabe lunghe⁵):

Dico adunque che grande è l'obbligo che [...] la lingua toscana tiene al Trissino, il quale fu il primo c'habbia illustrato a pieno questo passo tenebroso della lunghezza e della brevità delle sillabe toscane⁶.

5.2.2. Il rapporto fra lunghezza sillabica e accento

A questo punto occorre indagare le modalità con cui Trissino innesta nel sistema di piedi da lui elaborato lo schema tonico del volgare, ovvero la relazione che si instaura fra la lunghezza sillabica e l'accento. Per fare ciò è necessario capire in prima istanza cosa intende esattamente Trissino per lunghezza sillabica e accento.

Adunque, ad ogni syllaba, per essere la prima et indivisibile pronunzia de la voce articolata, accade l'accento; il quale accento si divide in tre parti, cioè in spirito, in tempo et in tono. I

¹ Cfr. CARDUCCI 1881, p. 443: «Nella lingua italiana non ha dubbio veruno che il luogo del giambo greco prese l'endecasillabo, che si usa, così corre egli in su la lingua altrui, senza essere sentito. Ma nel luogo dell'eroico, non è ancora venuto in questa lingua verso alcuno che sia creduto meritamente occupar quel luogo». Cfr. BORSETTO 1982, p. 105.

² Cfr. ORLANDI 2005, p. 110; ARBIZZONI 2006, pp. 22 sg.

³ Cfr. Alberto Castelvetti in TRISSINO 1986, p. XVI: «Il traguardo culturale [...] era quello di una nuova Ellade: era però un'Ellade da realizzarsi in forme italiane, e con cui si dava un rapporto non puramente ripetitivo di forme e concetti, ma analogico».

⁴ Cfr. MAZZONI 1587, p. 324: «[...] ciascuna parola d'una sillaba ha per lo più l'accento acuto, dico per lo più, perché sono alcune voci monosillabe, disaccentate, che sono sostenute dall'accento della voce vicina, la qual cosa non fu dal Trissino conosciuta».

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ MAZZONI 1587, p. 322.

spiriti s̄on̄o dui, cioè tenue et haspirat̄o [...]. I tempi parimente s̄on̄o dui, cioè lunḡo e briève [...]. I t̄oni poi s̄on̄o tre, cioè grave, acut̄o e circ̄onflex̄o (*Poetica*, pp. XIII^r sg.).

Ciò che si intende comunemente con accento è quello che Trissino chiama tono, che ricade sotto il dominio dell'accento in senso lato insieme allo spirito, ovvero l'aspirazione, e il tempo, ovvero la lunghezza sillabica¹. Si confronti con Prisciano:

Accidit unicuique syllabae tenor, spiritus, tempus, numerus literarum. Tenor acutus vel gravis vel circumflexus [...]. Similiter spiritus asper vel lenis. Tempus unum vel duo vel etiam, ut quibusdam placet, unum semis vel duo semis et tria [...]. Tamen in metro necesse est unamquamque syllabam vel unius vel duorum accipi temporum².

Dunque per Trissino accento e lunghezza sono due caratteristiche intrinseche alla sillaba, sempre compresenti e indipendenti l'una dall'altra. In altre parole, non si dà qui relazione univoca di interscambiabilità: *non è vero* che a sillaba lunga corrisponde accento acuto e a sillaba breve accento grave. Questa relazione è data solo in via puramente astratta ed è adottata solo nel momento in cui entra in gioco la nomenclatura classica dei piedi volgari: un giambo italiano è così chiamato in quanto si assume in maniera del tutto convenzionale una corrispondenza fra lunghezza e tono che non ha alcun riscontro nella realtà fisica del ritmo verbale. Si legga con attenzione:

[...] sì come i Gr̄eci et i Latini formavan̄o i lor̄o pièdi di syllabe brievi e lunghe, c̄osì noi lji formiam̄o di gravi et acute; e come essi facevan̄o che l'jamb̄o havesse la prima briève e la seconda lunga, c̄osì noi facem̄o che l'jamb̄o habbia la prima grave e la seconda acuta (*Poetica*, p. XIV^r).

L'uso del verbo 'fare che' denota chiaramente una convenzione arbitraria, che viene stipulata per comodità descrittiva ed esclude di fatto la vera lunghezza sillabica del volgare dalla teoria che si va sviluppando. Questo diventa ancora più manifesto se si considera il seguente passo:

¹ Con il termine *accento* Trissino si riferisce qui a quelle che Isidoro chiama *figurae accentuum*, ovvero i segni diacritici fonetici. Isidoro ne individuava dieci (cfr. Isid. *Orig.* I XIX): ὀξεῖα (accento acuto), βαρεῖα (accento grave), περισπωμένη (accento circonflesso), μακρός (tempo lungo), βραχύς (tempo breve), ὑφέν (congiunzione), *diastole* (distinzione), *apostrophus* (apostrofo), δασεῖα (spirito aspro), ψιλῇ (spirito dolce).

² KEIL 1961, II, pp. 51, 53. 'Ogni sillaba è provvista di tono, spirito, tempo e numero di lettere. Il tono è acuto, grave o circonflesso [...]. Lo spirito ancora è aspro o dolce. Il tempo è uno (breve) o due (lungo), o anche, come vorrebbero alcuni, uno e mezzo o due e mezzo e tre [...]. Ma nel verso è necessario che ogni sillaba sia considerata di uno o di due tempi'. La definizione sarà ripresa, fra gli altri, da Vincenzo di Beauvais (cfr. PAZZAGLIA 1967, p. 64).

[...] sì come i Latini et i Greci governavanō i lorō pœmi per i tempi, noi, come vederemō, lji governiamō per li tōni; benché chiunque vorrà considerare la lungheza e brevità di alcune syllabe, così gravi come acute, trarà molta utilità di tal coſa e darà molto ornamento a li suoi pœmi (*Poetica*, p. XIVr).

Il principio che sta alla base del metro volgare, dice Trissino, è il tono: la lunghezza non è metricamente distintiva, ma esiste, e può essere gestita con profitto dai poeti, in quanto la lunghezza delle sillabe, *così gravi come acute*, conferisce *ornamento* ai versi. Qui è sciolta ogni relazione diretta fra l'accento, strumento tecnico imprescindibile della composizione, e la lunghezza, artificio estetico facoltativo. Quest'ultima non sarà allora molto distante dal concetto di 'spessezza' sillabica di cui parla Bembo¹. Per l'autore delle *Prose*² la lunghezza della sillaba dipende in primo luogo dalla quantità e qualità di fonemi che la costituiscono. Il discorso sulla lunghezza è funzionale a una stilistica del verso piuttosto che all'elaborazione di precisi criteri compositivi: non si tratta della lunghezza intesa come qualità binaria dell'unità sillabica in quanto non ha nulla a che fare con la tonicità. La lunghezza bembiana è, in altre parole, un concetto prosodicamente irrilevante³. L'orizzonte in cui si colloca il pensiero di Bembo è talmente estraneo a una concezione sistematica dei dispositivi metrici che anche l'accento diventa unicamente funzionale alla produzione di quella *gravità* che rappresenta il polo concettuale di tutto il discorso messo in bocca al Fregoso.

La quantità come viene intesa da Trissino nel capitolo sui piedi, invece, è altra cosa. Qui si dà una relazione binaria, ma non nel senso che una sillaba è lunga o breve, a seconda che porti o meno l'accento: tale relazione viene instaurata arbitrariamente sulla base del fatto che la quantità è il principio regolatore del verso classico tanto quanto l'accento lo è del volgare. La corrispondenza binaria è un mero espediente descrittivo, e in quanto tale potrebbe anche essere invertita senza che venga messa a repentaglio l'affidabilità del sistema teorico⁴. Diverso è l'atteggiamento dei teorici di

¹ Il carattere cursorio dell'osservazione trissiniana sul valore estetico della quantità sillabica non è sufficiente, secondo Mario Pazzaglia, ad avvicinare la posizione di Trissino a quella di Bembo. Cfr. PAZZAGLIA 1989, p. 36: «[...] è questa l'unica concessione che il Trissino fa al Bembo, senza peraltro indugiare sopra neppure per una succinta esemplificazione, preso com'è dalle sue alchimie accentuative».

² Cfr. POZZI 1978, pp. 150-152; MANCINI 2000, pp. 70-74.

³ Non mi pare che la valutazione bembiana della quantità della sillaba volgare sia ispirata al modello classico, come vorrebbe Massimiliano Mancini (MANCINI 2000, p. 74). Per Bembo l'accumulo di consonanti, allo stesso modo dell'accento, non produce nient'altro che un appesantimento incondizionato nella prolazione, senza incidere in alcun modo sulla chiusura delle sillabe. In altre parole, se nella poesia classica non tutti gli accumuli consonantici sono metricamente rilevanti (non tutti, cioè, producono sillaba chiusa. È il caso di fenomeni come la cosiddetta *correptio attica*, per cui *muta cum liquida non faciunt positionem*), in Bembo essi sono tutti rilevanti solo da un punto di vista fonetico e stilistico.

⁴ Cfr. DANIELE 1981, p. 133: «Pensare a una traducibilità dei metri da lingua a lingua è [...] un'operazione lecita solo in astratto, possibile solo alla maniera del Trissino, cioè nel senso [...] di un riporto anodino di lunghe e brevi ai concetti più nostrani di gravi e acute, con evidente perdita di razionalità nelle corrispondenze di pondo metrico: una lunga è sostituibile in linea teorica con due brevi; un'acuta non può far le veci di due gravi. Con il che si riporta alla luce il contrasto implicito tra istituto poetico latino e volgare, vale a dire la loro reciproca non integrabilità».

metrica barbara, per i quali determinare con sicurezza a quale delle due lunghezze classiche assegnare l'accento acuto era una questione di fondamentale importanza. Minturno, ad esempio, interrogandosi sul suddetto quesito giunge a una conclusione opposta a quella generalmente adottata dai metricologi rinascimentali¹ e con la quale veniva a coincidere la scelta trissiniana:

[...] il tempo è misura del movimento delle sillabe e delle voci, infin che al termine sien giunte. E perché il movimento è tardo o veloce, sì come lo spatio, per lo quale egli si fa, lungo o breve; il tempo s'attende nel lungo e nel breve, e nel tardo e nel veloce delle syllabe e delle parole proferite. Ma, perciocché l'harmonia è consonanza, la qual non è senza suono, sì come non è suono senza percossa, né percossa senza movimento, né movimento esser può che non sia veloce o tardo; onde dal veloce viene il suono acuto, dal tardo il grave; seguita che, dove si nota il tempo, quivi anco si consideri l'harmonia².

Il presupposto, fondato sull'interpretazione allora diffusa dei concetti aristotelici, è che all'armonia (il tono) corrisponda effettivamente un determinato ritmo (la lunghezza). La spiegazione dell'associazione fra tempo veloce (breve) e suono acuto e fra tempo tardo (lungo) e suono grave è fornita da Iacopo Mazzoni, nella sua revisione del sistema teorico trissiniano:

Dico adunque che se la lunghezza e la brevità delle sillabe nostre dipende dal tuono grave et acuto, ch'egli è necessario che il tuono grave faccia la sillaba lunga, e l'acuto la sillaba breve, che è in tutto contrario a quello che si è fin'hora stabilito di mente del Trissino [...]. Come [...] può esser vero che nella nostra lingua l'accento acuto faccia la sillaba lunga e il grave la breve, se il suono acuto passa tosto, come veloce, e il grave dura assai, come tardo?³

Tuttavia, dopo aver sviluppato ulteriormente l'argomentazione appoggiandosi all'autorità di Aristotele e Plutarco, Mazzoni finisce per dare credito alla soluzione più diffusa, contro cui inizialmente aveva preso le mosse:

Concludo adunque che l'accento acuto ricerca maggior forza nella voce che non fa il grave, e che per conseguente (se bene ha il movimento dell'aere più veloce) si dilata per maggior distanza che non fa l'altro accento, e che con più lunghezza di tempo si finisce di quello che si faccia il grave. Onde necessariamente segue che l'accento acuto faccia la sillaba lunga, e il grave la brieve⁴

¹ Cfr. PAZZAGLIA 1989, p. 36; PAZZAGLIA 1990, pp. 37 sg.; MENICHETTI 1993, p. 31; ORLANDI 2005, pp. 102 sg.

² MINTURNO 1563, p. 13. Cfr. anche p. 355.

³ MAZZONI 1587, pp. 326 sg.

⁴ *Ibid.*, p. 329.

Come si è visto, per Minturno la determinazione della lunghezza sillabica in relazione all'accento finisce di fatto per essere governata da leggi più complesse, per cui nella pratica non si dà una vera inversione del paradigma dominante. Per la metrica barbara, la continua interferenza fra due domini di fatto inconciliabili, quantità sillabica e *ictus* classici da una parte e quantità sillabica e accento volgari dall'altra, è la causa delle frequenti contraddizioni e riformulazioni presenti anche in uno stesso testo. Anche Benedetto Varchi¹, che come Minturno e Mazzoni parte dal presupposto che nella quantità classica consista il ritmo e nell'accento volgare l'armonia, dopo aver affermato che il volgare non considera la lunghezza sillabica ma l'altezza (il tono), in seguito difende l'opinione secondo cui l'accento acuto in volgare si pone sulla sillaba lunga (una per parola), mentre l'accento grave su tutte le altre sillabe, brevi, e dunque non si segna se non quando sostituisce l'acuto, come nel greco².

Si è visto che Bembo propone un'idea di lunghezza sillabica del tutto estranea a quella di cui si è appena parlato. In realtà, come in Trissino, anche nelle *Prose* affiorano entrambe le accezioni: Bembo si serve del concetto classico di lunghezza sillabica nel momento in cui affronta il problema dell'accentazione alternativa delle parole la cui posizione all'interno del verso non ne consente la pronuncia secondo l'accento grammaticale. Si legga il passo in questione:

È il vero che, per ciò che gli accenti appo noi non possono sopra sillaba che brieve sia esser posti, come possono appo loro [*scil.* i Greci e i Latini], e se posti vi sono la fanno lunga, come fecero in quel verso del *Paradiso*: «devoto quanto posso a te supplico»³.

Oltretutto, qui la corrispondenza univoca fra lunghezza e tono viene data per naturale. Che Bembo trasferisca di peso il concetto di lunghezza classica al volgare affiora manifestamente dal seguente passaggio, dove le regole della positura dell'accento vengono addirittura fatte dipendere dalla lunghezza per posizione:

Sia dunque a noi conceduto [...] il poter commettere più che tre sillabe al governo d'un solo accento. Basti che non se ne commette alcuna lunga, fuori solamente quella a cui egli sta sopra. – E come, – disse messer Ercole – non se ne commette alcuna lunga? Quando io dico *uccidonsi*, *ferisconsi*, non sono lunghe in queste voci delle sillabe a cui gli accenti sono dinanzi e non istanno

¹ Cfr. VARCHI 1590, pp. 636-638.

² Cfr. MINTURNO 1563, pp. 344 sg.: l'accento grave «non altrove si nota, che dove l'acuto in lui si cangia. Cangiasi in lui l'acuto nel corso del dire, sì come la particella *sì* in quel verso, “A Giudea *sì*”, ha l'accento acuto. Ma in questo, “Sì crede ogn'huom, se non sola colei”, cangia l'acuto in grave»; p. 347: «Poiché 'l grave non ha luogo notabile, se non dove l'acuto in lui si cangia; cangiasi egli, come s'è detto, in lui, dove la pronuntia non si posa».

³ POZZI 1978, p. 148.

sopra? – Sono, messer Ercole, – rispose messer Federigo – ma per nostra cagione, non per loro natura: con ciò sia cosa che naturalmente si dovrebbe dire *uccìdonosi, ferìsconosi*¹.

Dunque Bembo sarebbe il primo a teorizzare la relazione diretta fra lunghezza classica e accento, che attraverso la mediazione sistematica della *Poetica* di Trissino si diffonde e si radica nella cultura metrica del Cinquecento orientando in maniera decisiva le teorie e le pratiche della sperimentazione barbara.

L'opinione secondo cui Trissino sarebbe il primo teorico di poetica a eseguire un'analisi compiuta degli schemi accentuativi del verso volgare² non mi sembra del tutto fondata. Certo, se si guarda alle *artes* mediolatine e protoromanze fino ad Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna, il problema della struttura ritmica del verso non era affatto contemplato, e l'unico criterio tassonomico nella descrizione delle forme metriche era costituito dalla casistica degli schemi rimici³. Ma il complesso sistema combinatorio dei piedi nell'endecasillabo che occupa buona parte della seconda divisione della *Poetica* si riduce in sostanza all'enunciazione della regola dell'ultimo accento e dell'obbligo di quarta o sesta sillaba tonica. Niente più, dunque, di quanto aveva fatto Bembo⁴, i cui precetti in merito alla giacitura degli accenti, sebbene apparentemente espressi in una forma meno sistematica, esprimono in modo molto più sintetico e funzionale le medesime leggi metriche⁵. La novità apportata da Trissino potrà essere vista, piuttosto, nell'individuazione di un ritmo tendenzialmente ascendente (giambico) nei versi imparisillabi e discendente (trocaico) nei parisillabi⁶, interpretazione che riscosse indubbiamente un notevole successo tanto da godere di un certo credito ancora oggi.

¹ *Ibid.*, p. 149.

² Cfr. KELLOG 1953, pp. 274, 277; PAZZAGLIA 1989, pp. 33 sg.; PAZZAGLIA 1990, pp. 37 sg.; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, p. 43.

³ Cfr. PAZZAGLIA 1989, pp. 34 sg.: «[...] la metricologia mediolatina e romanza delle origini non si pone il problema degli accenti [...]. Il fatto che non si procedesse a una teorizzazione degli accenti [...] può avere varie spiegazioni plausibili. In primo luogo va ricordato che le singole *artes* si definiscono in opposizione alle altre finitime, e pertanto la ritmica non poteva invocare, “ad differentiam metricae”, né il sillabismo, comune a molti versi “metrici” (gli endecasillabi alcaici e saffici) e neppure gli accenti, dato che l'alternarsi regolato di lunghe e brevi nella metrica d'imitazione classica non poteva essere avvertito se non come alternarsi di arsi e tesi accentate e atone. Non restava che insistere sulla rima e sul contesto strofico, meno schematico, nella poesia romanza che in quella mediolatina, ma comunque sia avvertito, in entrambi i casi, come aspetto originale e caratterizzante della nuova metrica. Un'ultima spiegazione può essere il fatto che per oltre un secolo, prima del costituirsi d'un canone, la libertà di posizione degli accenti li mantiene fuori della forma normativa cogente dell'*ars*».

⁴ Cfr. POZZI 1978, pp. 143-152.

⁵ Cfr. MANCINI 2000, p. 72.

⁶ Ma cfr. MENICHETTI 1993, p. 54. Alcuni trattatisti mediolatini, come Giovanni di Garlandia e Eberardo l'Alemanno, parlavano di ‘ritmo giambico’, ‘ritmo spondaico’ ecc. in riferimento alla posizione delle *percussiones* (gli accenti) nel verso. Cfr. VECCHI 1961, pp. 11-20.

Tutta la macchina teorica di questa sezione della *Poetica* si regge sulla nozione di tono, che per Trissino è prerogativa esclusiva della poesia volgare. In realtà, come hanno dimostrato gli studi più recenti di linguistica storica, già il latino classico possedeva una forma di accento tonale melodico¹, come del resto testimoniato dagli stessi grammatici da cui Trissino attinge il concetto di tono (Donato e Servio, seguiti da Isidoro). Di conseguenza, esso rappresentava senza dubbio un elemento soprasegmentale difficilmente trascurabile anche e soprattutto in poesia². Il tono è distinto da Trissino in grave, acuto e circonflesso, le tre varietà dell'accento greco. Rendendosi conto dell'improduttività, almeno a livello grafico, dell'accento circonflesso, il vicentino reclama il diritto di tralasciarlo dalla sua trattazione adducendo la seguente giustificazione:

[...] perché il circonflexo par che faccia quel medesimo effetto che fa l'acuto, cioè che alza la pronunzia de la syllaba, comeché non tanto; perciocché ad essa elevazione è la depressione congiunta; per questo adunque lasceremo il dire di lui; e quello che diremo de lo acuto se intenderà essere detto medesimamente de 'l circonflexo; la cui differenza, per essere di troppo sottile considerazione, a 'l presente nostro proposito non accade (*Poetica*, p. XIIIv).

Dal momento che l'accento circonflesso consisteva, in greco, in un innalzamento seguito da un abbassamento del tono, per Trissino è sufficiente ricondurlo sotto il dominio dell'accento acuto in virtù del suo supposto carattere di innalzamento moderato, risultante da una media fra i due movimenti consecutivi. Minturno dal canto suo tiene nettamente distinti accento acuto e circonflesso, che chiama con un calco analitico «chinato intorno» ed esemplifica con il verbo *fô*³. La tripartizione dell'accento era assai diffusa nelle grammatiche del volgare, ma spesso al posto del circonflesso si trova l'apostrofo, considerato a tutti gli effetti un accento⁴. La *Grammatica* preposta al *Vocabolario* di Alberto Accarisio, ad esempio, lo affianca agli accenti acuto e grave sotto la denominazione «accento collisivo»⁵, e lo stesso fa Lodovico Dolce, che lo chiama «accento rivolto»⁶. Anche Trissino

¹ Cfr. Axel Schönberger in DONATO 2009, p. 211: «Daran, dass das klassische Latein noch einem melodischen Tonhöhenakzent hatte, kann trotz des diesbezüglichen Sonderweges in der deutschen Forschungstradition an sich kein Zweifel bestehen; er wird über mehrere Jahrhunderte von den antiken Grammatikern bezeugt. Ihnen war bekannt, dass verschiedene Varietäten des Altgriechischen in ihren Betonungsregeln voneinander abwichen, während das Lateinische über ein einheitliches Betonungssystem verfügte, das den Akzentuierungssystemen der Griechen ähnelte, sich aber doch von ihnen unterschied».

² Se ne rende conto già Lodovico Dolce, che lamenta l'insufficienza del sistema grafico latino per gli accenti a fronte della complessità delle forme metriche. Cfr. DOLCE 2004, p. 430: «[...] gli scrittori latini (e specialmente i poeti, ai quali per rispetto della diversità de' piedi con che componevano i lor versi, erano gli accenti grandissimamente bisognevoli) non solo non se ne volsero caricar, quanto i Greci, ma pochissimi ne usarono».

³ Cfr. MINTURNO 1563, p. 344.

⁴ L'apostrofo era stato introdotto nella grafia del volgare da Bembo e Manuzio, con il Petrarca aldino del 1501 (cfr. MIGLIORINI 1960, p. 383).

⁵ Cfr. ACCARISIO 1543, p. 19v.

⁶ Cfr. DOLCE 2004, pp. 430, 432, 435-441. Evidentemente l'apostrofo veniva arbitrariamente considerato proprio un analogo dell'accento circonflesso greco, stando alle parole di Dolce: «Segue il terzo da noi primieramente, per fuggir

parla dell'apostrofo nella *Grammatichetta* contestualmente agli accenti, ma specifica: «L'apostroph' [...] non è propriu' accentu', ma dimostra rimozione di una vocale ε [...] kiamasi passione»¹.

Sulle regole dell'accento individuate da Trissino non occorre tornare. Qui basti osservare la licenza concessa alle parole bisdrucchiole², che fa eco a Bembo³: entrambi rimarcano la rarità di simili casi e se ne servono per illustrare la maggiore flessibilità del sistema tonale volgare rispetto a quello latino e greco.

5.2.3. Fra parola e metro: rimozione, collisione, pronunzia congiunta, cesura

Si è visto come Trissino accordi un'importanza non trascurabile ai fenomeni di interazione fra materiale fonemico e computo sillabico come la sinalefe, ai fini di un miglioramento prosodico del verso⁴, dimostrazione del fatto che la rassegna descrittiva dell'unità versale per celle dipodiche proposta nella *Poetica* è di fatto meno rigida e astratta di quanto sia stato spesso rilevato.

Ai dispositivi del troncamento, della sinalefe e dell'elisione è dedicato ampio spazio dai grammatici antichi⁵, e significativamente vi si sofferma piuttosto a lungo anche Antonio da Tempo a proposito della *scansio sillabarum* dei versi, che rappresenta una digressione all'interno della sezione dedicata al sonetto⁶, nonché l'unica vera concessione all'analisi della struttura interna del *rithimus*.

Il troncamento era già stato introdotto da Trissino nella prima divisione, a proposito delle *passioni de le parole*, ovvero le modificazioni fonomorfologiche a scopo ornamentale. In effetti, la grammatica antica individuava per questi fenomeni un'unica macrocategoria, sotto la denominazione di metaplasmi. Donato ne elenca quattordici: prostesi, epentesi, paragoge, aferesi, sincope, apocope,

l'asprezza del suono greco, detto *rivolto*» (DOLCE 2004, p. 435). L'asprezza del suono greco fa verosimilmente riferimento al termine che nella grammatica greca designa l'accento circonflesso, περισπωμένη (προσῳδία).

¹ TRISSINO 1986, p. 131. Per l'elisione in Trissino si veda il cap. 5.2.3.

² Cfr. *Poetica*, pp. XIIIv sg.: «noi [...] anche ne la syllaba che è avanti la antepenultima alcune volte poniam' l'acuto [...]». In *scrivaselo*, *truovinselo* e simili, l'acuto è ne 'l *scri* e ne 'l *truo*, syllabe quarte da la ultima, cioè inanzi la antepenultima, e le altre poi hann' il grave».

³ Cfr. POZZI 1978, pp. 148 sg.: «Allora disse lo Strozza: – Deh, se egli non v'è grave, messer Federigo, prima che a dire d'altro valichiate, fatemi chiaro come ciò sia che detto avete, che comunemente non istanno sott'uno accento più che tre sillabe. Non istanno elleno sott'un solo accento quattro sillabe in queste voci *àlitano*, *gèrminano*, *tèrminano*, *considerano* e in simili? – Stanno – rispose messer Federigo – ma non comunemente [...]. Né solamente quattro sillabe, ma cinque ancora pare alle volte che state siano paghe d'un solo accento; sì come in questa voce *siamivene* e in quest'altra, *portàndosenela*, che disse il Boccaccio [...]. Ma ciò avviene di rado».

⁴ Su questo si veda KELLOG 1953, pp. 269 sg., 278-280.

⁵ Cfr. Probo, *De ultimis syllabis* XVII-XVIII (KEIL 1961, IV, pp. 263 sg.); Donato, *Ars Grammatica* III 4 (KEIL 1961, IV, pp. 395 sg.). Cfr. KELLOG 1953, p. 280.

⁶ *Summa* VII 5-62.

ectasi, sistole, dieresi, episinalefe, sinalefe, eclipsi, antitesi e metatesi¹. *Rimozione, collisione e pronunzia congiunta* (rispettivamente troncamento o apocope, elisione e sinalefe/sineresi) sono accorgimenti atti a far combaciare, per ‘sottrazione’, i livelli verbale e metrico dal punto di vista del computo sillabico. La grammatica antica non contempla l’elisione, o meglio non la distingue dalla sinalefe; quest’ultima è invece distinta dalla sineresi, dove per sinalefe si intende unione di vocale finale di una parola e di quella iniziale della successiva, mentre per sineresi unione di due vocali all’interno di una stessa parola (in Donato sono chiamate rispettivamente *synaliphe* e *episynaliphe*, mentre il troncamento è denominato *apocope*).

La *rimozione*, secondo le parole di Trissino, «è quando ad una parola che termini in vocale si rimuove quella ultima vocale e fassi terminare in consonante, come è *amore*, *amor*»². Questo accorgimento, prosegue il vicentino, può essere applicato solo a vocali che seguano liquida o nasale, sia scempia che doppia, e solo per nome (all’interno del quale Trissino comprende anche l’aggettivo), verbo, pronome, avverbio e congiunzione.

Per quanto riguarda i nomi, il troncamento può avvenire limitatamente ai singolari terminanti in *o* e *e*, e ai plurali in *-ri* e *-ni*. Un’eccezione a questa regola è, per il singolare, *sola* > *sol*, forma che coincide, osserva Trissino, con l’avverbio apocopato, mentre per il plurale il vicentino registra il boccaccesco *parol* per *parole*, mostrando di considerarlo una mera licenza d’autore. Inoltre, le parole che terminano in *-eli/-elli* e *-ali/-alli* non subiscono troncamento, bensì avviene la rimozione della liquida intervocalica e, occasionalmente, anche della *i* finale (*quali* > *quai* > *qua’*, *tali* > *tai* > *ta’*, *belli* > *bei* > *be’*).

Nei verbi, il fenomeno interessa la prima e la terza persona plurale del presente indicativo, congiuntivo e imperativo, nonché tutte le terze persone plurali in *-no* e *-nno*, gli infiniti e alcune terze persone singolari in *-le* e *-ne*, come *vuole* > *vuol*, *cale* > *cal*, *prepone* > *prepon*, mentre pronomi, avverbi e congiunzioni si comportano allo stesso modo dei nomi, salvo permettere il troncamento di *a* finale.

Alla casistica relativa all’applicazione del troncamento segue una considerazione intorno all’uso, riscontrato da Trissino nella poesia toscana e in particolare fiorentina, di fare «pochissime rimozioni in voce et in scrittura, ma solamente ne ’l misurare i versi»³. Come rappresentanti di questa pratica vengono menzionati Guittone, Bonagiunta, Boccaccio e, «forse», Petrarca, del quale vengono citati due versi, rispettivamente dalla sestina *A la dolce ombra de le belle frondi* e dalla canzone-frottola *Mai non vo’ più cantar com’io soleva*⁴, nella forma seguente: «Altro salire a ’l cielo per altri poggi»

¹ Cfr. KEIL 1961, IV, p. 395.

² *Poetica*, p. XVIIIr.

³ *Poetica*, p. XVIIIv.

⁴ RVF CXLII e CV.

(v. 38) e «Mai non vo' più cantare come soleva» (v. 1). Nel primo caso, la supposta assenza di troncamento in *cielo* è addebitata da Trissino alla necessità di preservare, a livello grafico, l'integrità della parola-rima, mentre per quanto riguarda il secondo esempio, in cui *cantare* è in rimalmezzo con *sospirare* del v. 4, secondo una pratica tipica della frottola¹, Trissino sostiene che «chi facesse in esse la rimozione farebbe che le rime terminerebbono in consonante, coſa che non si fa ne le rime italiane, se bene ne le spagnuole e provenzali è frequentissimò»². È questa un'altra prova della tendenza da parte di Trissino a individuare il verso nel verso, a vedere cioè, scolpiti nei due endecasillabi, due settenari dotati di statuto autonomo, dunque sottoposti alle leggi consuete del verso fra cui, come in questo caso, il divieto di terminare in consonante. Ma, soprattutto, la circostanza è utile per determinare su quali codici Trissino leggesse i versi che citava. A questo proposito, è interessante notare come la forma non apocopata delle parole di entrambi i versi in questione e l'incertezza palesata da Trissino nei confronti di essa trovi un riscontro nel (parziale) autografo, il Vaticano latino 3195: per la sestina, sebbene nel manoscritto si legga *ciel*, Giuseppe Savoca annota che «dopo *ciel*, c'è traccia di rasura di una lettera (con allungamento eccessivo del tratto finale della *l*), probabilmente una *o*»³; per la frottola si ha una situazione più complessa ma in buona parte analoga⁴, ed entrambe possono spiegare l'inserimento con riserva, da parte di Trissino, di questi due versi all'interno dei casi di *rimozione*. In ogni caso, la concessione a questa supposta pratica antica è solo apparente, o meglio è soverchiata dal rifiuto dell'ipermetria che produce inevitabilmente «mala risonanza»⁵.

Trissino passa poi alla *collisione*, ovvero l'elisione⁶, la quale «si fa quando una parola finisce in vocale e l'altra comincia da vocale», portando come esempio l'incipit del *Canzoniere* di Petrarca,

¹ Cfr. BELTRAMI 2011, pp. 123 sg.

² *Poetica*, p. XIXr. Per i codici di poeti spagnoli e provenzali a cui poteva avere avuto accesso Trissino cfr. LIEBER 2000, p. 140.

³ PETRARCA 2008, p. 243.

⁴ Si vedano le considerazioni di Giuseppe Savoca in PETRARCA 2008, p. 177: «Questione delicata è quella posta dal *cantare* che rende il v. 1 ipermetro, e viene apocopato dagli editori contro la lettera del codice [...]. La tradizione propende per *cantar* [...] ed è paleograficamente molto probabile che questa fosse la forma originaria attestata anche nel 3195 [...]. Mestica annotava che in V “su la *e* è accennata una linea d'alto in basso come per cancellarla”. In maniera analoga, Salvo Cozzo giudicava la “*e* tagliata da una lineetta appena visibile”, mentre Storey [...] afferma che “alla luce ultravioletta si scorge ancora un punto di espunzione sotto la *e* di *cantare*”. Probabilmente sbagliano tutti e tre perché la *e* non è tagliata da una linea, né mostra sottoscritto il punto di espunzione. Non va in merito dimenticato che in quel luogo cade la prima rima interna la quale, come tutte le altre di questa e delle altre strofe, è delimitata dal segnale costituito da una sorta di grossa virgola e da un punto in basso, che qui è più spostato a sinistra (rispetto agli altri simili) sul limite della *e* aggiunta a *cantar* [...]. È alquanto probabile che la *e* sia stata aggiunta a *cantar* dopo l'apposizione del segno metrico, e che la parte puntiforme del segno sia stata inglobata nella curva bassa della *e*: da qui la necessità di riscrivere sulla destra della nuova *e* il punto, pur lasciando ferma la parte superiore (quella a forma di virgola) del precedente segno».

⁵ «[...] ma sia come si volja, io reputo che la rimozione si debbia fare e che tali esempi non sianò da imitare per la mala risonanza che da essi risulta» (*Poetica*, p. XIXr). Weinberg evidentemente non afferra il senso generale del passo, in quanto integra un *non* fra *rimozione* e *si*, cambiando di segno l'enunciazione trissiniana.

⁶ I retori greci chiamano l'elisione σύγκρουσις φωνηέντων, letteralmente ‘collisione’ fra vocali (cfr. Hermog. *Id.* passim; D. H. *Comp.* XXII 41; Demetr. *Eloc.* 68).

come farà anche Minturno¹. Per Trissino «in questa cōllifione sempre si rimuove la vōcale prima in cui termina la parola, e non la seconda in cui l'altra cōmincia», laddove Minturno contempla invece anche l'aferesi, pur senza designarla con un'etichetta specifica, ed esemplificandola con *là 've per là ove*². Trissino concede all'aferesi parziale legittimità solo nel caso in cui la prima parola implicata nel *concursum vocalium* sia formata da una sola lettera, come la terza persona plurale del presente del verbo essere,

quantunque [...] altri voljanò in tali luoghi non rimuoversi nulla; ma fare una adunazione di due vōcali in una syllaba, rimovendò la vōcale ultima de la precedente parola e facendò di *ε et il, ε il* in una syllaba, la qual cofa sarà prōnunia cōgiunta (*Poetica*, pp. XIXr sg.).

In casi di questo tipo, dunque, è frequente che si adotti, al posto dell'aferesi, la sinalefe (*pronunzia congiunta*), ovvero l'unione delle due vocali sotto una singola unità sillabica senza ricorso ad alcun artificio grafico. Il fatto che per Trissino «tal prōnunia cōgiunta appressò de i Latini e de i Greci non si ufi senon in una parola sola», che cioè nella poesia classica si facesse ricorso unicamente alla sineresi, potrebbe dipendere dal fatto che la sinalefe classica veniva considerata un'elisione operante a livello performativo, sebbene a livello grafico fosse preservata l'integrità delle vocali in gioco³. Per *pronunzia congiunta* Trissino intenderebbe dunque una pronuncia integrale dei due fonemi vocalici a contatto, accelerata in modo da essere compresi sotto un unico tempo sillabico, non diversamente da quanto accade nella sineresi, ben attestata nella poesia classica sotto forma di sinizesi, ovvero unione di due vocali contigue appartenenti a due sillabe distinte in un'unica sillaba lunga.

La sineresi, prosegue Trissino, «si fa in mēxò il versò e non in fine»⁴, e solo quando la vocale tonica è la prima delle due a contatto o quella appartenente alla sillaba precedente, come in *havea* e *continua*; viceversa, quando l'accento cade sulla seconda vocale implicata o sulla sillaba successiva, si ha dieresi (*pronunzia divisa*), come in *reale*, *continuando*, *beatissima*. La *pronunzia congiunta*, conclude, è collocata specialmente in coincidenza con le cesure e «generalmente ove non si offendendò le oreckie»⁵.

Trissino è il primo a produrre una trattazione sistematica di questi dispositivi metrici⁶, e rimane di fatto il principale punto di riferimento per tutto il XVI secolo. A parte poche eccezioni (fra cui il già

¹ Cfr. MINTURNO 1563, p. 323.

² *Ibid.*

³ La poesia latina non fa uso della sinalefe a livello grafico, come rileva, fra gli altri, Camillo Pellegrino, per cui cfr. *infra* (cfr. WEINBERG 1970-74, III, p. 340).

⁴ *Poetica*, p. XIXv.

⁵ Cfr. D. H. *Comp.* XI 6-14, su cui si veda GENTILI 1990, pp. 7 sg.

⁶ Cfr. KELLOG 1953, p. 278. Bembo si limita a osservare, a proposito di due versi del primo sonetto di Petrarca (*RVF* I 4, «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»; I 9, «Ma ben veggi' or, sì come al popol tutto»), che «erano uomo

segnalato caso di Minturno e Lodovico Dolce, il quale si sofferma a lungo sui contesti di applicazione dell'*accento rivolto*, ovvero l'apostrofo¹), saranno infatti sporadiche e perlopiù cursorie le riprese del tema in questione presso i trattati di poetica comparsi in seguito: ad esempio Bernardino Daniello nella *Poetica*² parla di *sdruciolose spezzate*, alludendo alle parole sdruciole sottoposte a troncamento (anche qui è Petrarca ad essere citato a supporto, col verso *Crudele, acerba, inexorabil Morte*³).

La rassegna delle *Regolette* di Claudio Tolomei per la nuova poesia barbara comprende anche la casistica degli incontri vocalici all'interno del verso, ma non è operata una distinzione sistematica fra le diverse tipologie, in quanto non si fa distinzione terminologica fra elisione, sineresi e sinalefe, per le quali è usato indifferentemente il termine *collisione* o, in alternativa, l'equivalente verbale *collidere* (quando non si fa riferimento ai suddetti fenomeni unicamente per via allusiva)⁴.

Camillo Pellegrino, nel dialogo *Il Carrafa, o vero della epica poesia* (1584), accenna in via molto indiretta al troncamento, non diversamente da Daniello:

E dove si diceva che le nostre voci, terminando tutte in vocali lettere, riescono languide, si risponde che non si toglie a noi la facoltà di farle terminar secondo il bisogno come ne piace, o in vocale lasciandole intere, o in consonante accorciandole⁵.

All'elisione, anche da Pellegrino denominata *collisione*, non è concesso molto più spazio:

Ma perché noi abbiamo et usiamo l'apostrofo, sì come ha et usa la lingua greca, e facciamo la collisione, non sempre nella pronunzia delle voci ove tra l'una e l'altra sia questo concorso di vocali s'ode la durezza dello iato, poiché per virtù della collisione si perde una delle vocali come chiaramente si vede in quel verso:

Fior, frond' erb' ombr' antr' onde aure soavi,

nel quale, non facendosi la collisione, tanto concorso di vocali generarebbe veramente fastidio⁶.

e popolo le intere voci, dalle quali egli levò la vocale loro ultima; la quale se egli levata non avesse, elle sarebbero state voci alquanto languide e cascanti, che ora sono leggiadrette e gentili» (POZZI 1978, p. 128).

¹ Cfr. DOLCE 2004, pp. 435-441. Analogamente Alberto Acarisio parla di *accento collisivo* in riferimento all'apostrofo (cfr. *supra*, cap. 5.2.2). L'elisione viene individuata da Dolce sulla base della sua denominazione tecnica solo più avanti (p. 481): «Il gettar della vocale è detto collisione; la quale non usavano gli antichi rimatori, ma in vece dell'accento rivolto, ove ella far si doveva, ponevano di sotto la vocale un punto».

² Cfr. WEINBERG 1970-74, I, p. 308.

³ RVF CCCXXXII 7.

⁴ Cfr. TOLOMEI 1539, pp. Xv-XIv, XIVv. Per la sineresi e la sinalefe nelle *Regolette* di Tolomei si veda MANCINI 2000, pp. 92 sg.

⁵ WEINBERG 1970-74, III, p. 339.

⁶ *Ibid.*, p. 340.

Il verso di Petrarca¹ caratterizzato dall'accavallamento delle elisioni (o delle sinalefe, a seconda della soluzione testuale adottata) è in genere giudicato negativamente dai teorici di poetica del Cinquecento, e Trissino non fa eccezione: esso infatti lo cita alla fine del capitolo sulla cesura, come esempio di abuso dell'elisione, che fa sì che il verso stesso sembri «quasi in lingua tedesca»², a causa dell'eccessiva durezza generata dalla successione dei gruppi consonantici in fine di parola. La medesima considerazione porta Dolce a stigmatizzare il verso del sonetto petrarchesco, in cui «le spesse collisioni» generano inevitabilmente «l'asprezza»³. Bembo, per il quale questi nessi consonantici determinano la 'spessezza' sillabica, individua quale massima condizione per la realizzazione della *gravità* la concomitanza fra corposità fonematica e accento acuto nella stessa sillaba⁴ (fra lunghezza per posizione e per natura, in termini di metrica classica): come esempio di utilizzo esasperato di questa possibilità viene addotto di nuovo il verso in questione. L'attenzione è spostata integralmente sul piano dell'accento da Benedetto Varchi, per il quale la sonorità conferita ai versi dalla quantità di accenti acuti si converte qui in strepito, in virtù della sovrabbondanza degli stessi⁵.

L'ultimo fenomeno trasversale ai livelli verbale e ritmico del verso preso in esame da Trissino è la cesura, che viene riferita, coerentemente con i presupposti teorici della seconda divisione, ai metri giambici, in particolare al trimetro, ovvero l'endecasillabo. Nella poesia greca, spiega Trissino, le cesure più comuni sono la *pentimemere* (pentemimere) e *eptimemere* (eftenimere), «perciocché l'una divide per μεῶν cinque piedi e l'altra sette»⁶, intendendo che la prima cade dopo il primo elemento del terzo piede (il quinto in assoluto) e la seconda dopo il primo elemento del quarto (il settimo in assoluto). Infatti, prosegue Trissino, «la prima [...] verrà ad avere dui piedi e μεῶν, e l'altra tre e μεῶν». Nell'endecasillabo italiano queste cesure, denominate *quinta* e *settima*, richiedono rispettivamente l'accento di quarta e di sesta, che in virtù della cesura acquisiscono un peso prosodico particolarmente rilevante, tanto che «se per avventura termina in esse la parola senza altra syllaba che siegua, le cesura sta bene et il verso non è turbato, come è, “Ma ben veggì hor, sì come a ’l popo’l tutto”»⁷. In questo caso, a rigore sarebbe più corretto parlare di dieresi, in quanto la pausa cadrebbe

¹ RVF CCCIII 5.

² *Poetica*, p. XXv. Mario Pazzaglia ascrive il giudizio alla rigidità normativa del sistema teorico trissiniano in fatto di metrica: il verso di Petrarca sarebbe visto sotto questa luce «non tanto per una mera ragione di gusto soggettivo, ma perché isolato dal suo contesto e assunto nella definizione normativa di collisioni e rimozioni e “pronuncia congiunta” che caratterizzano la scansione in concomitanza con gli accenti» (PAZZAGLIA 1989, p. 34).

³ DOLCE 2004, p. 488.

⁴ Cfr. POZZI 1978, p. 151. Cfr. anche pp. 155 sg.

⁵ Cfr. VARCHI 1590, p. 639.

⁶ *Poetica*, p. XIXv.

⁷ *Poetica*, p. XXr. Analoghe considerazioni, con ogni probabilità mutate dallo stesso Trissino, in QUADRIO 1739, p. 684, a proposito del verso dantesco «Dolce color d'oriental zaffiro» (*Purg.* I 13): «Perché dove la sillaba accentuata non termina la parola, benché alcuna poserebbe nel pronunziarla, voglia essa che si faccia sopra sé, tuttavolta accorciano quel riposamento, e sollecitano il pronunziante le sillabe, che rimangono a finir la parola stessa, le quali vogliono esser unite al loro corpo. Ma dove la sillaba accentuata termina altresì la parola, la pausa che vogliono gli accenti non venendo da

fra due piedi piuttosto che all'interno di uno di essi, in virtù del troncamento di *hora*. Lo stesso vale per il verso citato successivamente, «E de 'l mio vaneggiar, vergogna è 'l frutto»: in quanto trimetro giambico, esso verrebbe ad avere una dieresi mediana, che nella poesia greca è piuttosto rara e di solito coincide significativamente con un'elisione¹. Ma per Trissino la presenza o meno di una sillaba atona dopo la tonica di riferimento non influisce sulla posizione della cesura, per cui ad esempio il già citato verso del sonetto proemiale di Petrarca avrebbe la cesura pentemimere pur essendo il confine di parola attestato dopo la quarta sillaba *hor*. Lo stesso vale anche in presenza di parola naturalmente tronca, come emerge più avanti, quando Trissino sostiene che un verso come «l' mi vivea di mia virtù contento», rifatto su *RVF XXCCCI* 1, ha la cesura dopo la nona sillaba². Questo conferma una volta di più quanto peso sia concesso da Trissino all'accento quale perno immobile attorno cui è costruita l'analisi della struttura del verso, che è lo stesso motivo legittimante dell'interpretazione dell'endecasillabo quale trimetro giambico, ovvero della sovrapposizione virtuale fra i computi sillabici dei due modelli.

È fondamentale che in un verso sia presente almeno la quinta o la settima cesura, come Trissino aveva lasciato intendere nel capitolo sul secondo *metron* del trimetro giambico, in cui sostiene che, «essendō il secōndō piede pyrrichio, non potrà essere il terzo ne trocheo ne pyrrichio, come havemō dettō; e questō advien perché la quinta e la settima cesura parimente si sturba»³. In altre parole, è necessario che nelle posizioni 4-5 e 6-7 dell'endecasillabo sia presente almeno una successione tonica-atonica in fine di parola.

La *nona cesura*, dopo la prima sillaba del quinto piede, da sola rende il verso pesante e «troppō suspesō ad arrivar fin lì senza divisiōne», ma se usata insieme alla quinta «fa il versō bellō, risōnante et alto»⁴, specie se le vocali della quarta e dell'ottava sillaba saranno *a* o *o* seguite da liquida o nasale più occlusiva. Altre combinazioni fra cesure contemplate sono settima più nona e terza più settima.

Il fatto più interessante, per quanto non sorprendente, a proposito della cesura è che Trissino si serve, come faranno Dolce e, più tardi, Quadrio, entrambi sulla scorta del vicentino⁵, di un'accezione

nulla sturbata, può esser piena e abbondante quanto si vuole, e fatta essendo sopra le vocali più sonore, e riuscendo doppia in questi versi della seconda dimensione, vengono però essi ad esser quasi in tre tempi pronunziati, con un abbondante riposo fiammezzo». Anche per Quadrio le cesure «appo noi altro non sono che certe sillabe terminanti le parole e succedenti immediatamente alle sillabe accentuate» (p. 635).

¹ Cfr. GENTILI-LOMIENTO 2003, p. 250.

² Cfr. *Poetica*, p. XXv.

³ *Poetica*, p. XVIv.

⁴ Anche su questa combinazione cfr. QUADRIO 1739, p. 685.

⁵ Lodovico Dolce (cfr. DOLCE 2004, pp. 482-485) ricalca quasi pedissequamente Trissino a proposito della cesura, arrivando a replicarne intere locuzioni oltre agli esempi da esso riportati (Trissino, p. XXr: «In quellō “Voi ch'ascoltate”, che sōno cinque syllabe, in *te* quinta syllaba termina questa parola *ascoltate*, la quale ha la precedente syllaba, cioè *ta*, acuta, sopra il qual *ta* si riposa alquanto colui che pronunzia»); Dolce, p. 483: «[...] “Voi, ch'ascoltate...”, perciocché giacendo, come s'è detto, l'accento sopra la quarta sillaba *ta*, qui si riposa alquanto colui che legge»). Dolce si limita ad aggiungere che, a suo parere, la settima cesura è più grave della quinta, e inoltre non comprende sotto queste due i casi di

di cesura dichiaratamente classica, che riguarda la posizione dei limiti di parola e degli accenti relativi, laddove per la poesia italiana «si intende con cesura dell'endecasillabo una pausa sintattica o di intonazione all'interno del verso, frequentemente in corrispondenza dell'accento obbligatorio»¹. Questa concezione rende di fatto la digressione sulla cesura un piccolo breviario di metrica verbale, ovvero uno studio sulla posizione delle unità verbali, considerate nella loro estensione sillabica, all'interno dello schema metrico del verso, sulla maggiore o minore legittimità e 'sonorità' delle varie combinazioni possibili fra tali unità.

5.3. Il rifiuto della rima: l'endecasillabo sciolto

Il recupero delle forme istituzionali della letteratura greca nella poesia in volgare da parte di Trissino passa, come è stato esaurientemente dimostrato, anche e soprattutto attraverso il ripensamento del verso volgare quale verso 'classico' a tutti gli effetti, in quanto modellato secondo i medesimi principi ritmici dell'unità versuale greca fondata sull'alternanza di sillabe brevi e lunghe. Questo atteggiamento, come si è visto, non significa riproduzione del ritmo quantitativo in lingua volgare, ma consiste unicamente in un approccio descrittivo del ritmo intensivo italiano fondato sulle categorie della teoria metrica classica. Ad essere effettivamente riprodotta è piuttosto, in alcuni casi, la struttura strofica peculiare ai vari generi, ovvero la disposizione dei metri della tradizione lirica italiana secondo schemi ricalcati su quelli greci e latini sulla base di una arbitraria corrispondenza fra versi classici e volgari (si veda l'alternanza di endecasillabi e settenari in luogo di asclepiadei minori e gliconei nella traduzione dell'ode di Orazio)².

La tensione sperimentale del teorico-poeta vicentino non risparmia neppure il dispositivo che si incunea naturalmente fra il dominio del verso e quello della strofa, consentendone la reciproca

fine di parola tronca in quarta e sesta posizione, ma li considera separatamente osservando che i versi così costruiti «hanno senza fallo men dignità che i primi» (DOLCE 2004, p. 484).

¹ BELTRAMI 2011, p. 379. La stessa prospettiva sulla cesura era già stata adottata da Francesco Barattella nel *Compendium particulare artis ritimicae*, quasi sicuramente sconosciuto a Trissino (o ignorato in quanto considerato, insieme al *Trattato* di Gidino da Sommacampagna, un volgarizzamento della *Summa* di Antonio da Tempo, per cui si veda il cap. 5.4): nell'introduzione al trattato, Barattella reca esempi di cesure dalla terza alla settima, dove per pausa si intende semplicemente il limite di parola, e aggiunge che «la quinta e la septima cesura son più consonante a la suavitate» (BARATELLA 2017, p. 105). Cfr. PAZZAGLIA 1978, p. 225: «Quando, verso la metà del secolo, il Barattella tenta una definizione più articolata del *cursus* interno del verso [*scil.* rispetto ad Antonio e Gidino], rinvenendovi cesure [...] che coincidono con limiti di parola, si ha [...] l'impressione d'una scelta culturale consapevole, piuttosto che di ignoranza d'un elemento della struttura metrica: di un'idea del verso come *colon*, definito dal numero sillabico e contrassegnato conclusivamente dalla rima, con possibilità di pausazioni interne connesse non al significato, ma all'esecuzione fonica, fondate tuttavia su rapporti di durate e non su percussioni accentuative».

² Cfr. cap. 5.2.1.

interazione, ovvero la rima. Anzi è proprio in questo ambito che il pensiero poetico trissiniano sortisce maggiore risonanza in seno al dibattito cinquecentesco sui generi, sulla norma e le forme a cui devono essere soggetti, sulla cogenza, insomma, dei precetti di Aristotele. Trissino si fa promotore del verso sciolto introducendo per la prima volta un'alternativa consapevole all'ottava e alla terzina come forma metrica dell'epica, e l'iniziativa ha tanta incisività che di lì in avanti la scelta fra queste tre possibilità diventa istituzionale presso i letterati¹. Tanto la difesa dello sciolto quanto quella della rima sono motivate dall'esigenza di attenersi ad un modello autorevole: la poesia classica per la prima e la tradizione volgare per la seconda². Per Trissino si tratta di perseguire una letteratura volgare secondo i dettami del modello classico: se per la poesia tragica e comica l'endecasillabo, in quanto trimetro giambico nella struttura ritmica, si attaglia perfettamente al moderno dramma aristotelico, per l'epica, data per impossibile l'ipotesi di trapiantare l'esametro nella poesia italiana, la rima resta l'unico dispositivo metrico su cui allestire il cantiere di restauro del classicismo³. D'altra parte, e Trissino ne è consapevole, l'endecasillabo italiano in sé è verso aulico per eccellenza, dunque adatto a sostituire l'esametro eroico e, piuttosto, meno adeguato a perseguire il realismo mimetico del dramma. Grazie a questo doppio binario – affinità della struttura ritmica del verso ai metri classici da una parte e relazione che tale struttura intrattiene con la specificità prosodica del volgare dall'altra – Trissino è in grado di legittimare l'applicazione dell'endecasillabo rispettivamente al teatro e all'epica, rafforzando ulteriormente tale legittimità mediante l'abolizione della rima⁴. Questa soluzione di compromesso lo rese però vulnerabile alle critiche tanto dei classicisti più intransigenti che professavano ideali di poesia barbara quanto dei tradizionalisti che difendevano la genuina tradizione metrica volgare⁵. La 'mediazione trissiniana', come è stata definita da Giancarlo Mazzacurati in riferimento alla militanza politica e linguistica del vicentino⁶, fallisce anche in campo poetico.

¹ Cfr. p. es. VARCHI 1590, p. 643. Cfr. ARBIZZONI 1977, pp. 189 sg.: «In realtà, comunque, la concreta alternativa che continua ad offrirsi allo scrittore di poema eroico rimane quella tra sciolto ed ottava: anche se alla pressoché unanime preferenza per l'ottava darà ulteriore credito il Tasso, creando un modello prestigioso da cui sarà particolarmente difficile allontanarsi. Mentre l'endecasillabo sciolto, sentito, dietro il Trissino, più aderente al canone classico, sarà più frequentemente usato nelle traduzioni dei poemi antichi, fino a costituire un modello destinato a durare per secoli con la traduzione dell'*Eneide* del Caro».

² Cfr. STEADMAN 1964, pp. 386 sg., 399 sg.; BORSETTO 1982, pp. 92-94; BELTRAMI 2011, p. 127.

³ Cfr. ARBIZZONI 1977, pp. 185 sg.; COSENTINO 2008, p. 219; DANIELE 1981, pp. 124 sg.: «L'introduzione del verso sciolto significò in primo luogo una diversa relazione dialettica tra le forme metriche invalse tipicamente 'romanze', nel senso di uno scontro tra la saturazione delle forme rimate preesistenti e l'illusione di far rivivere umanisticamente i metri classici anche nelle loro virtualità dinamiche. Certo l'endecasillabo sciolto si può intendere come un tentativo di sincretismo di ritmi antichi recuperati, riadattati sullo scheletro di una ormai collaudata metrica volgare già autorevolmente indagata da Dante (oltre che da Antonio da Tempo e da Gidino da Sommacampagna) [...]. L'attacco allo statuto metrico non si pose come negazione dei fondamenti metrici del testo, ma mirò ad una integrazione di sistemi ritmici contrastanti e lontani, in una sorta di recupero archeologico e di principio di imitazione costretto [...] entro i limiti domestici della nostra misura ritmica più comune».

⁴ Un altro sperimentatore del verso sciolto, Alessandro Pazzi de' Medici, agirà sul secondo binario per la poesia drammatica, per cui sarà obbligato a introdurre un verso – il dodecasillabo – adatto a riprodurre le cadenze del parlato volgare (cfr. *infra*).

⁵ Cfr. STEADMAN 1964, pp. 386 sg.

⁶ Cfr. MAZZACURATI 1967, pp. 263-291.

Prima del Cinquecento si registrano solo esperimenti sporadici e marginali in endecasillabi sciolti. Insieme a Trissino, che in sciolti compone gran parte della *Sophonisba* e l'*Italia liberata*, il merito di aver inaugurato la moda dei versi senza rima è tradizionalmente attribuito a Giovanni Rucellai e Luigi Alamanni, autori di due poemetti didascalici, *Le api* (1539, composto entro il 1524) e *La coltivazione* (1546, composto nel 1530)¹. Alla poesia epica e didascalica va aggiunta l'egloga quale genere in cui trova consistente applicazione lo sciolto, che aspira così a diventare il verso di elezione della poesia discorsiva, in concorrenza con l'ottava il cui dominio rimane però sostanzialmente inattaccato per tutto il XVI e XVII secolo².

Già a partire dalla seconda metà del Cinquecento i letterati e cultori di poetica si chiedevano a chi fosse da attribuire di preciso l'introduzione stabile di questa novità nel panorama letterario italiano³. Al 1539 risale la precoce testimonianza di Palla Rucellai, fratello di quel Giovanni che era stato castellano di Castel Sant'Angelo e che figura come principale interlocutore e portavoce delle idee linguistiche trissiniane nel dialogo *Il Castellano*. Palla, nell'affidare, secondo le ultime volontà del fratello, la cura della stampa delle *Api*, poemetto in endecasillabi sciolti, a Trissino, vi premette una lettera dedicatoria a quest'ultimo nella quale approva la scelta del vicentino quale revisore dell'edizione, per le seguenti ragioni:

[...] oltre ch'elle [*scil. Le api*] furono da l'autore istesso nel componerle a voi dedicate, voi anchora foste il primo che questo modo di scrivere in versi materni liberi da le rime poneste in luce, il qual modo fu poi da mio fratello in *Rosmunda* primieramente, e poi ne le *Api* e ne l'*Horeste* abbracciato et usato. Adunque meritamente, sì come primi frutti de la vostra inventione, vi si mandano⁴.

Trissino è salutato come *πρῶτος εὐρετής* del verso volgare non rimato e modello di riferimento per Giovanni Rucellai⁵, che prima delle *Api* aveva composto la tragedia *Rosmunda* pressoché

¹ Cfr. BELTRAMI 2011, pp. 125 sg. Sulla poesia didascalica in versi sciolti del XVI secolo si veda SOLDANI 1999. Per la poesia drammatica, va segnalato anche l'importante precedente della *Sophonisba* di Galeotto del Carretto (pubblicata nel 1546 ma composta nel 1502), alcune parti della quale sono in sciolti, così come gli argomenti dell'*Amicizia* (primi del Cinquecento) e dei *Due felici rivali* (1512-13), commedie di Jacopo Nardi (cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, p. 168).

² Per un profilo storico dell'endecasillabo sciolto, in particolare nel XVI secolo, si veda BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 147-153; BELTRAMI 2011, pp. 125-133.

³ Per la questione cfr. CIAMPOLINI 1896, pp. 11-17; HAUVETTE 1903, pp. 215-225; NERI 1942, pp. 25-27; GRIFFITH 1986, p. 139; COSENTINO 2008, pp. 225-227.

⁴ RUCELLAI 1539, c. Aiiiir. Cfr. Scipione Maffei in TRISSINO 1729, I, p. XXVI; GUERRIERI CROCETTI 1932, p. 317.

⁵ La lettera potrebbe però essere stata rimaneggiata dallo stesso Trissino, al quale Palla aveva dato piena facoltà di intervenire autonomamente. Cfr. NERI 1942, p. 26.

contemporaneamente alla *Sophonisba* (entro il 1516), utilizzando prevalentemente lo sciolti nelle parti dialogate¹.

Nella lezione *Della poesia* Benedetto Varchi afferma che la palma della primazia cronologica è contesa tra Trissino e Alamanni², e propende per il primo in virtù delle seguenti considerazioni:

Noi di ciò [...] penderemmo dalla parte del Trissino sì per essere egli alquanto più antico stato, e prima fiorito dell'Alamanni; e sì perché mi ricorda che già, essendo io fanciullo, con Zanobi Buondelmonti e Nicolò Machiavegli, messer Luigi essendo garzone andava all'horto de' Rucellai, dove insieme con Messer Cosimo e più altri giovani udivano il Trissino, e l'osservavano più tosto come maestro, o superiore, che come compagno, o eguale³.

Nei raduni degli Orti Oricellari Trissino avrebbe dunque esibito i suoi esperimenti di composizione tragica ai noti avventori del circolo di intellettuali, verosimilmente nel 1513 (verso la fine dell'anno si sposta infatti a Ferrara, per poi passare a Roma alla fine di aprile del 1514)⁴. Luigi Alamanni fra gli altri doveva ascoltare con rispetto e ammirazione le declamazioni del 'maestro'. Secondo Paola Cosentino, «alla base delle *Opere Toscane* c'è un'istanza sperimentale riconducibile a un gusto ispirato alle teorie del Trissino»⁵. Eppure, nella dedica a Francesco I premessa alle *Opere toscane*, Alamanni sembra vantarsi di aver introdotto per la prima volta lo sciolti nella poesia italiana⁶. In ogni caso, come afferma la stessa studiosa, «per ciò che riguarda il verso sciolti, il magistero trissiniano verrà riconosciuto nel corso di tutto il secolo»⁷, e si tratta di un magistero esercitato perlopiù attraverso l'esempio pratico, la cui influenza è da ritenersi nettamente superiore alla codificazione teorica⁸, sulla quale tuttavia conviene ora soffermarsi per comprendere le motivazioni profonde che stanno dietro all'operazione trissiniana.

¹ Cfr. CREMANTE 1988, p. 169: «Il debito più cospicuo e significativo che il Rucellai contrae nei confronti del Trissino riguarda naturalmente l'adozione dell'endecasillabo sciolti, al quale metro, non meno che quello del suo inventore, rimane pressoché per intero legato il nome di Giovanni di Bernardo Rucellai. Ma [...] dobbiamo registrare una maggiore flessibilità ed autonomia rispetto al paradigma teorico, come risulta, fra l'altro, dalla presenza numerata ma non eccezionale dell'endecasillabo del tipo cosiddetto dattilico [...]; mentre il poeta, a rigore, non rinuncia mai completamente all'impiego occasionale ma non fortuito della rima».

² Su Alamanni e il verso sciolti si veda COSENTINO 2008, pp. 15-70.

³ VARCHI 1590, p. 647. Cfr. MORSOLIN 1894, p. 58; WILLIAMS 1921b, p. 452; GRIFFITH 1986, p. 139. Ma cfr. HAUETTE 1903, pp. 215-225, in cui si attribuisce ad Alamanni l'introduzione dello sciolti nei generi minori come l'egloga pastorale. Cfr. anche COSENTINO 2008, pp. 46 sg., 225 sg.

⁴ Cfr. MORSOLIN 1894, pp. 57-66; PROTO 1897, pp. 67 sg.; DIONISOTTI 1980, p. 295.

⁵ COSENTINO 2008, p. 30.

⁶ Cfr. ALAMANNI 1532, p. *2v: «Saran forse di quegli che anchor mi accuseran, dicendo che da me sien messi in uso i versi senza le rime, non usati anchor mai da' nostri migliori». Ma «messi in uso» potrebbe valere semplicemente 'utilizzati' piuttosto che 'introdotti', e con i «nostri migliori» Alamanni si riferisce al canone già consolidato della tradizione poetica volgare.

⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁸ Cfr. STEADMAN 1964, p. 384.

Nel licenziare la *Sophonisba*, la sua prima opera contenente versi sciolti, Trissino si preoccupa subito di giustificare questa scelta così ardita nella dedica a papa Leone X:

Quantō [...] a 'l nōn haver per tuttō accordate le rime [...], iō mi persuadō che, se a Vostra Beatitudine nōn spiacerà di voler alquantō le ōreckie a tal numerō accommōdare, che lō trōverà ē miljōre ē più nobile ē forse men facile ad assequire di quellō che per aventura è reputatō. E lō vederà nōn solamente ne le narrazioni et ōrazioni utilissimō, ma ne 'l muover compassione necessariō; perciōché quel sermōne il quale suol muover questa, nasce da 'l dōlore, et il dōlore manda fuori nōn pensate parole, onde la rima, che pensamentō dimōstra, è veramente a la compassione contraria¹.

Le accuse generalmente rivolte all'assenza della rima ne colpivano perlopiù, come si desume dall'apologia, la bassezza e trivialità del tono e l'eccessiva facilità di composizione, elementi non adatti a un genere che si distingue naturalmente per la solennità e magniloquenza dell'espressione. Tuttavia non è sul fronte estetico che a Trissino preme insistere per convincere dell'opportunità della sua scelta. La rima *dimostra pensiero*, ovvero impone ai *sermoni*, i discorsi diretti tipici della poesia drammatica, un elemento di premeditazione, un soverchio grado di razionalità che non si addice alla natura eminentemente emotiva di quelle situazioni comunicative che, per la loro particolare intensità patetica, hanno lo scopo precipuo di suscitare *compassione* nel destinatario². Analoghe considerazioni sono svolte nella sesta divisione della *Poetica* a proposito dell'egloga, altro genere coltivato da Trissino in versi sciolti onde garantirne il realismo mimetico³:

Né anco il Sannazaro la [*scil.* la grazia] ha in questa nostra lingua assequita, quantunque abbia bello et alto stile. Ma io penso che ciò sia per essere in rima, perciò che la rima è figura che ha molto del vago e che pensiero dimostra, onde al parlare rustico e pastorale non ben si conviene. Et ancora quelli suoi versi, che alcuni dicono sdruccioli, li quali esso frequentissimamente usa, non sono dai scrupolosi di questa nostra età molto laudati per non essersi né da Petrarca né da

¹ CREMANTE 1988, pp. 31 sg.

² Cfr. STEADMAN 1964, p. 389; DANIELE 1981, pp. 125 sg.; CREMANTE 1988, p. 4; BARILLI 1997, pp. 39 sg.; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, pp. 18 sg.; COSENTINO 2008, pp. 232 sg.: «Il ricorso agli sciolti sarà il frutto di una mimèsi capace di produrre, nello spettatore del dramma, pietà e paura, per giungere, infine, alla catarsi. Gli scambi di battute fra i personaggi devono quindi sembrare simili al linguaggio parlato, poiché la “compassione” nasce solo da una realtà tragica percepita come vera. Al contrario, la rima [...] rivela l'artificio di una poesia scandita da rigide regole formali. Insomma, il vicentino, che pure poco interesse mostrerà per la rappresentazione vera e propria, è senz'altro il primo fra gli scrittori tragici a mettere in relazione la scelta di un verso capace di garantire la familiarità e insieme gravità dei dialoghi con il momento dello spettacolo». Cfr. anche pp. 219 sg. Sulla mancanza di verosimiglianza della dizione in rima per la poesia drammatica insiste anche il Vellutello nella prefazione alla commedia *I tre tiranni* di Agostino Ricchi (1533): «Ha [*scil.* Ricchi] poi schifato la rima perché, essendo la comedia certa apprensazione de le cose vere, non richiede in alcun modo quel suono de le rime; perché nel parlar naturale simile accadenza non intraviene, et introducendola è in tutto contra al naturale et al vero» (WEINBERG 1970-74, I, p. 225). Cfr. STEADMAN 1964, pp. 389 sg.; COSENTINO 2008, p. 220.

³ Cfr. Gabriella Milan in TRISSINO 1981, pp. 56 sg.

Dante molto usati. Laonde a me più piacerebbe che tali egloghe fossero non solamente senza quei sdruccioli ma ancora senza rime, della qual cosa io già ne feci la pruova e mi riuscirono assai bene (*Poetica* 1562, p. 45v).

Degno di nota è il fatto che, pur non annoverando esplicitamente sé stesso fra gli *scrupolosi*, ovvero coloro che guardavano con ossequioso rispetto alla tradizione lirica italiana del secolo aureo, Trissino finisca per consentire con essi nella disapprovazione di un verso, lo sdrucciolo, che usciva decisamente dall'alveo della codificazione metrica universalmente riconosciuta come canonica.

Per la poesia epica, come si vedrà, nella sesta divisione della *Poetica* Trissino addurrà altri fattori per dimostrare la superiorità dello sciolto sui metri tradizionali del genere in questione. Prima di affrontare l'analisi delle considerazioni metriche che Trissino affida alle due divisioni postume del suo trattato (si è già vista la parentesi sull'egloga), conviene fare una premessa. Dal momento che Trissino si affida quasi esclusivamente ad Aristotele per la stesura degli ultimi due libri della sua opera, in questa sede non manca di sostenere, sulla scorta dello Stagirita, che la poesia si definisce sulla base dell'oggetto dell'imitazione piuttosto che sulla base degli strumenti¹. Tuttavia il discorso metrico non perde importanza: il problema dell'elaborazione formale della poesia non poteva in alcun modo essere eluso, soprattutto dal momento in cui ci si doveva confrontare con una tradizione poetica che non ha mai saputo prescindere dagli artifici della versificazione². Inoltre, e questo doveva essere ben chiaro a Trissino, il fatto che la poesia non possa essere definita tale sulla base della presenza o meno del $\rho\upsilon\theta\mu\delta\varsigma$ non significa che il $\rho\upsilon\theta\mu\delta\varsigma$ non ne costituisca un elemento fondamentale. Aristotele dice che l'opera di Erodoto sarebbe storia anche se fosse composta in versi, ma non che l'*Iliade* sarebbe comunque poesia se fosse ἄμετρον. Posto che l'oggetto dell'imitazione fornisca la misura di ciò che è poetico e ciò che non lo è, alla poesia il verso è in ogni caso strettamente connaturato³.

Già in apertura della quinta divisione il vicentino sente il bisogno di prendere in qualche modo le distanze dall'argomento della terza e della quarta che, essendo esemplate sulla *Summa* di Antonio da Tempo, erano incentrate prevalentemente sugli schemi rimici delle forme liriche tradizionali:

¹ Cfr. *Poetica* 1562, p. 6v: «Vero è che per i versi e le qualità loro non si dee nominare alcuno per poeta ma per la imitazione, perciò che se uno scrivesse di medicina o di filosofia in versi, costui non si nominerebbe poeta, ma più tosto filosofo o medico si dovrebbe nominare» (cfr. Arist. *Poet.* 1451a 38-1451b 4); p. 11r: «E quinci è manifesto che 'l poeta dee essere più tosto facitore delle favole che dei versi, perciò che egli è poeta per lo imitare le azioni umane e non per lo verso». Cfr. WILLIAMS 1921b, pp. 453 sg; GUERRIERI CROCETTI 1932, p. 302; CREMANTE 1988, p. 9.

² Cfr. GUERRIERI CROCETTI 1932, pp. 312 sg, 315 sg.; Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, p. 259.

³ Nel dialogo *Dell'imitazione poetica* di Bernardino Partenio il personaggio di Trissino esprime queste idee, quando, dopo aver rimarcato la centralità dell'oggetto dell'imitazione secondo Aristotele conclude: «Né però m'inganno che 'l verso non sia, come ancho la imitatione, una delle naturali cause dell'origine della poesia, come vuole quel filosofo» (PARTENIO 1560, pp. 93 sg.). Per la *querelle* su ciò che contraddistingue la poesia rispetto alla prosa, innescata dai conati esegetici esercitati sull'ostico (tanto più in quanto corrotto) passo di Aristotele in cui si fa riferimento ai λόγοι ψιλοῖ (Arist. *Poet.* 1447a 28-29), cfr. WILLIAMS 1921b; GUERRIERI CROCETTI 1932, pp. 301-333; BORSETTO 1982, pp. 120-125. Sulla questione si sofferma a lungo Francesco Patrizi nella *Deca disputata* della sua *Poetica* (libri V-VII). Cfr. GUERRIERI CROCETTI 1932, pp. 310-312.

Poiché avemo detti tutti e' modi de l'accordare le rime e tutte le specie de' poemi che con quelle si sono fatti, sarà bene lasciarle oramai un poco da canto, perciò che i versi senza rime, cioè senza accordare le ultime desinenze, sono più atti a servire a quasi tutte le parti della poesia che con le rime. Ben è vero che nei cori delle tragedie e delle commedie e nelle materie che trattano di amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare; ma vi si denno ricevere et abbracciare per esser membra principali di essa vaghezza e dolcezza (*Poetica* 1562, p. 4r).

Trissino riconosce l'opportunità della rima nei cori drammatici in quanto guarda naturalmente ai modelli classici: nei testi tragici e comici greci le parti dialogate erano composte di norma in trimetri giambici, metro 'spontaneo' per eccellenza in quanto rappresentava il più vicino alle cadenze ritmiche del parlato, laddove ai cori venivano assegnati metri lirici a struttura complessa e prevalentemente isosillabica, con moduli ricorrenti. L'estraneità di Trissino alle logiche della composizione barbara lo obbligavano a escogitare un espediente che riproducesse per associazione analogica questa situazione oppositiva di naturalezza e artificiosità: la rima costituiva di fatto il migliore elemento su cui puntare, in quanto sostituto naturale del $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ classico quale meccanismo di responsione e di disposizione relativa delle unità versuali. Così l'assenza della rima sostituirebbe l'anisosillabismo e la disomogeneità ritmica del giambo recitato, mentre la presenza della stessa in molteplici schemi riprodurrebbe esattamente la ripetitività e allo stesso tempo varietà delle strutture liriche corali.

Per la poesia amorosa Trissino ammette la necessità della rima quale veicolo di *dolcezza* e *vaghezza*¹, e d'altra parte era difficile pensare di eliminarla da forme metriche la cui struttura strofica è determinata proprio dalla sua disposizione. L'esordio della quarta divisione si chiude con una breve storia della rima, inventata ma non frequentata dai greci, recuperata dalla poesia tardolatina e in particolare negli inni ecclesiastici e adottata stabilmente nella poesia romanza. Questo profilo diacronico prosegue in un certo senso nella sesta divisione, in cui Trissino delinea la genesi delle forme metriche tradizionali del poema epico. Qui Trissino si inserisce di fatto nell'annosa discussione sul metro da adottare nell'epica, una delle questioni innescate dall'assidua *ruminatio* esegetica che viene protratta per tutto il XVI secolo sulla *Poetica* di Aristotele². Parlando del poema eroico, Trissino osserva, traducendo Aristotele:

Il verso essametro poi vi si addatta benissimo per essere più fermo e più alto degli altri e per ricevere meglio d'ogni altro verso le lingue e le metafore e le altre figure (*Poetica* 1562, p. 25r).

¹ Cfr. anche *Poetica* 1562, p. 46v. Cfr. STEADMAN 1964, p. 386.

² Cfr. WILLIAMS 1921b; ARBIZZONI 1977, pp. 191 sg.; BORSETTO 1982, in part. pp. 125-127.

Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων)¹.

In seguito, dopo aver determinato l'impossibilità di trapiantare l'esametro nella poesia italiana, dichiara di aver scelto l'endecasillabo sciolto quale verso dell'epica², distanziandosi dagli illustri predecessori che scrissero «cose lunghe e continuate in rima», Dante per primo con la sua terzina e Boccaccio, Pulci, Boiardo e Ariosto in ottave. Infine, così conclude:

Io poscia, volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da' Gotti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi pareno atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenzie dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni (*Poetica* 1562, p. 25v).

Se alla poesia drammatica la rima non si addice per ragioni di mimesi dialogica, per l'epica si tratta piuttosto di convenienza formale: l'*uniformità di figure* a cui allude Trissino consiste nella ripetizione di segmenti fonici che, se nella lirica può produrre *dolcezza* e *vaghezza*, ingenera sazietà e monotonia quando applicata lungo tutta l'estensione narrativa del poema di ampio respiro. Inoltre, osserva Trissino, la proprietà della rima di modellare la struttura interna del componimento segmentandolo in gruppi versuali dotati di una propria compattezza e discretezza (in particolare la terzina e l'ottava) non si addice alla continuità della narrazione³. Secondo la prospettiva marcatamente aristotelica

¹ Arist. *Poet.* 1459b 31-37. «Il verso eroico si è adattato per esperienza. Se si eseguisse un'imitazione narrativa in qualsiasi altro verso o in molti, risulterebbe sconveniente, perché l'eroico è il verso di maggiore compostezza e corposità (perciò sopporta meglio glosse e traslati, l'imitazione narrativa è infatti più ricca delle altre)» (trad. Diego Lanza). L'eccellenza dell'esametro quale verso per eccellenza dell'epica è motivo ricorrente presso i commentatori cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele. Cfr. BORSETTO 1982, pp. 126 sg.: «I commentatori avvertirono il verso come fondamentale unità sintattico-ritmica del testo, intrinseco alla natura di quest'ultimo e perciò stesso necessitato a convenirle [...]. Il poema eroico era caratterizzato dalla lunghezza, dalla unitarietà e dalla continuità della materia: l'esametro era in grado di adeguarsi a tali attribuzioni [...]; era caratterizzato dalla mimesi narrativa: l'esametro poteva esaltare al massimo la narratività [...]. Era caratterizzato dalla produzione del magnifico; l'esametro illustrava tale magnificenza [...]. I commentatori della *Poetica* contribuiscono a formare dell'esametro l'immagine irraggiungibile del modello unico e imprescindibile del verso eroico».

² Cfr. cap. 5.2.1.

³ Cfr. STEADMAN 1964, pp. 387 sg.; DANIELE 1981, p. 128; BELTRAMI 2011, p. 131; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, p. 19; BORSETTO 1982, p. 114: «[...] l'endecasillabo sciolto poteva anche non apparire il semplice restauro dell'inerte prototipo classico, ma il tentativo di azzerare i grossi margini di discontinuità connessi alla scelta di metri che una tradizione letteraria e linguistica, fondata proprio sulla pratica dell'interruzione, ovvero delle *rime*, rendeva 'non convenienti'». Cfr. anche pp. 95 sg.

adottata da Trissino, il ῥυθμὸς deve contribuire alla μίμησις tanto quanto il λόγος, per cui le strutture formali della poesia sono tenute a duplicare mimeticamente i caratteri distintivi del contenuto. Già Alamanni aveva espresso considerazioni simili nell'introduzione alle *Opere toscane*, unendo le argomentazioni trissiniane sulla dolcezza della rima, conveniente a materia d'amore piuttosto che d'armi, e sull'eccessiva uniformità causata dall'angustia della gabbia in cui la rima tende a chiudere il verso:

Nelle materie più alte, et che più son presso all'heroico, è tanto men concessa, per ciò che portando in sé la rima più del leggiadro et dell'amoroso che del grave, scema in gran parte al poema la dovuta sua maestà, sforza di tanti in tanti versi (secondo che porton le rime) a finir la sentenza, et mena il poeta sempre per una certa uniformità, che al più torna in fastidio, et lo restringe in certi prescritti termini, ove la varietà et la gravità (principali parti del tutto) son tolte via¹.

Sulla convenienza dell'endecasillabo sciolto alla natura 'continua' della materia eroica non è dello stesso avviso Bernardino Daniello, che si interroga sul verso migliore per l'epica nella sua *Poetica* (1536)². La sua predilezione cade sulla terza rima, e significativamente vi perviene attraverso considerazioni in parte analoghe a quelle espresse da Trissino:

[...] quando voi faceste pensiero di trattare d'alcuna materia eroica, a me parrebbe che col verso di undeci sillabe interzato scrivere ne la deveste [...]. Ma voi potreste forse a questo rispondermi e dire [...] esser necessario che si chiuda in ogni tre versi la sentenza, come la chiudono in due i compositori delle elegie. Al che vi rispondo e dico prima non essere sempre necessario terminar la sentenza in un terzetto, ma che essa si può continovare per lo spazio di duo e tallor di tre [...]. Questo modo di cantar, adonque, in questo numero di versi ternarii, è senz'alcun dubbio il più eccellente et il più nobile, nel vero, che noi abbiamo, et oltre a ciò il più continovato³.

La concatenazione della rima tipica di questa forma metrica conferisce alla singola terzina uno statuto molto debolmente autonomo rispetto ad altre soluzioni più marcatamente stagne come

¹ ALAMANNI 1532, p. *3r.

² Cfr. Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, p. 260; BORSETTO 1982, pp. 91-94. Il problema dell'adattamento del verso alla continuità della materia epica era molto sentito dai frequentatori della *Poetica* di Aristotele. Si veda, fra gli altri, CASTELVETRO 1978-79, II, p. 157: «[...] quanto è all'ampiezza del verso eroico, è ancora da sapere che quel verso col quale si dee palesare una favola grande, varia, antica e magnifica dee essere tessuto con una catena che non sia spezzata, ma continuata e atta a ricevere τὴν περιβολὴν καὶ τὴν μεστότητα, di cui parla Ermogene, avendo rispetto alla moltitudine e alla varietà delle cose che con esso si deono narrare; e tale è la catena del verso eroico della lingua greca e della latina, ma non è già tale la catena dell'ottava rima della lingua volgare». La περιβολὴ in Ermogene (Hermog. *Id.* I XI) è, come si è visto (cfr. cap. 4.5), tradotta da Trissino con *circuizione* o *circunduzione*, e consiste in uno stile particolarmente pomposo ed elaborato. La μεστότης ne rappresenta l'esasperazione.

³ WEINBERG 1970-74, I, pp. 315 sg.

l'ottava, cosa che consente una notevole libertà sintattica fra strofa e strofa favorendo la continuità, almeno dal punto di vista verbale. Il verso sciolto è da Daniello tassativamente rifiutato:

[...] a me pare che non solamente non si debba quel verso eroico chiamare che è senza rima, ma né verso ancora, e specialmente essendo la rima un'armonia che il verso volgare ha di più che il latino¹.

Evidentemente Daniello pensa qui al poema di Trissino già in via di composizione a quest'altezza temporale, e che doveva aver goduto di una promozione capillare da parte del suo autore ben prima della sua pubblicazione, tanto da imporsi precocemente come paradigma di poema epico in versi sciolti in concorrenza con le forme metriche tradizionalmente adottate².

Il Tasso, rappresentante massimo del poema epico in ottave, vede nella terzina tanto la ristrettezza ravvisata da Trissino quanto la dispersività dovuta alla concatenazione continua, e giudicandole entrambe sconvenienti all'epica addita l'ottava quale ideale soluzione di compromesso:

Il terzetto ha troppo stretto seno per rinchiudere le sentenze dell'eroico, il quale ha bisogno di maggior spazio per spiegare i concetti, e oltre a ciò non ricerca una catena perpetua, né i riposi così lontani, come sono nel capitolo, ma, spiegando i suoi concetti in più largo e più ampio giro, spesso desidera dove acquetarsi [...]. Ma nella stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità³.

La distinzione operata da Trissino fra le ragioni della convenienza del verso sciolto per la poesia epica da una parte e drammatica dall'altra non viene apprezzata da coloro che nel corso del secolo si occupano della questione metrica. Giral di Cinzio⁴, nella *Lettera sulla tragedia* (1543), elogia Trissino, definito «eccellente tragico», per aver composto la sua tragedia (la *Sophonisba*) in versi piuttosto che in prosa, e in sciolti piuttosto che in rima⁵, salvo disapprovare l'applicazione degli sciolti

¹ *Ibid.*, p. 317. WILLIAMS 1921b, pp. 449 sg. travisa completamente il senso dell'asserto, sostenendo che secondo Daniello non soltanto il verso sciolto possa essere chiamato eroico, ma anche quello rimato. Partendo da ciò arriva a postulare assurdamente che l'idea di comporre l'*Italia liberata* in sciolti possa essere venuta a Trissino dalle osservazioni di Daniello.

² Cfr. BORSETTO 1982, pp. 92 sg. Quella di Daniello potrebbe essere una reazione al poema trissiniano ma non, come sostiene la studiosa, alle prime quattro divisioni della *Poetica*, dal momento che in esse non si fa menzione alcuna del verso sciolto.

³ TASSO 1964, p. 252.

⁴ Cfr. GUERRIERI CROCCETTI 1932, pp. 318-330; ARBIZZONI 1977, pp. 183 sg.; DANIELE 1981, pp. 130 sg.; COSENTINO 2008, pp. 221 sg., 224 sg.

⁵ Cfr. WEINBERG 1970-74, I, p. 473. Anche nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* si ribadisce la convenienza del verso sciolto nella poesia drammatica. Cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 191: «Ma debbono esser questi versi sciolti in tutto dalle rime nelle comedie; ché i versi con le rime sono più lontani dal parlare di ogni dì, di tutti gli altri, portando con lor maggior pensiero che gli altri non fanno». Per la tragedia, cfr. pp. 194 sg. Sulla convenienza

al poema epico¹, e la stessa posizione è sostenuta da Francesco Patrizi nei *Sostentamenti del nuovo verso eroico*² e da Giovan Battista Pigna nei *Romanzi*³. Di questa soluzione metrica veniva evidentemente percepita la prossimità al parlato, ma non l'aderenza al *continuum* narrativo⁴.

Tuttavia non manca chi si schiera dalla parte di Trissino anche per quanto riguarda il genere epico. Difensore dello sciolto nel poema eroico è il 'trissiniano' Girolamo Muzio, che nella sua *Poetica* (in endecasillabi sciolti) celebra le «rime senza rime», naturali sostitute dell'esametro classico per lo «stil continuo» volgare e garanti dell'elevatezza dello stile, in quanto consentono piena libertà nella scelta dei vocaboli più adatti in fine di verso, laddove la rima spesso obbliga a servirsi di parole tolte da registri più umili o inadeguate dal punto di vista della sonorità⁵. Anche Bernardo Tasso si rammarica di non aver composto l'*Amadigi* in sciolti, dal momento che la rima pregiudica la *gravità*, la *continuazione* e la *licenza*, ovvero i tre requisiti fondamentali del poema eroico⁶, e simili considerazioni si ritrovano nel trattato *In difesa della lingua fiorentina* di Carlo Lenzone⁷, nonché nel *Modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli⁸ e, a secolo inoltrato, in un *Discorso* (1586) di Giasone Denores⁹.

Sul verso dell'epica, una posizione sostanzialmente neutrale è quella assunta da Benedetto Varchi, il quale si limita a illustrare le posizioni dei tre partiti dominanti osservando diplomaticamente che «i Toscani più tosto abbondano ne' versi heroici, havendone di tre maniere, che eglino ne manchino»¹⁰.

del verso sciolto nella poesia drammatica è incentrata la controversia intorno alla *Canace* di Sperone Speroni (cfr. STEADMAN 1964, pp. 399 sg.; COSENTINO 2008, p. 236).

¹ Nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (cfr. GIRALDI CINZIO 1973, pp. 96-99), in cui Giraldi palesa la sua avversione nei confronti dell'*Italia liberata*, su più fronti. Cfr. WILLIAMS 1921b, pp. 452 sg.; STEADMAN 1964, pp. 397 sg.; Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, p. 259; BORSETTO 1982, pp. 96-100; BAUSI-MARTELLI 1993, p. 174; GUERRIERI CROCETTI 1932, pp. 317 sg.: «Nella difesa del verso rimato il Giraldi si contrapponeva decisamente alla forte autorità del verso sciolto, che sembrava la grande conquista del Trissino e dell'Alamanni [...]. Il Giraldi alla tradizione dell'endecasillabo sciolto contrappone la bella sonorità dell'ottava». Sull'ottava Giraldi si esprime non diversamente da Tasso (cfr. Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, pp. 261 sg.).

² Cfr. CARDUCCI 1881, p. 444: «Ritrovò il Trissino lo sciolto per la tragedia assai felicemente, ma in poema eroico egli l'usò fuori di suo luogo; però che il levarneli la rima non fu farlo dalla natura e dal parlar commune lontano, ma fu bene un farvelo più vicino».

³ Cfr. PIGNA 1554, p. 63. Cfr. Camillo Guerrieri Crocetti in GIRALDI CINZIO 1973, p. 263.

⁴ Cfr. SOLDANI 1999, p. 281; BORSETTO 1982, p. 114: «Prevalentemente mimetico, vicino al verisimile del linguaggio usuale, vincolato alla *memoria tematica* di un *narratum* non versificato secondo i modelli di equivalenza ripetitiva dovuti ai moderni parallelismi delle rime, lontano dai loro inverosimili artifici di scrittura, rigidamente ancorato, invece, al sistema di riduzioni, di eliminazioni, di ellissi inerenti alla funzione denotativa del linguaggio orale assegnata alla prosa, l'endecasillabo sciolto, fin dalla sua nascita adattissimo alla comunicazione immediata delle scene, per le scene originariamente prodotto, finirà per essere accolto favorevolmente assai più nell'esercizio 'prosastico' delle traduzioni, dei rifacimenti dei classici antichi, che in quello poetico della composizione del moderno poema eroico [...]. Alla pratica compositiva del moderno poema si richiedeva ben altro. Innanzitutto la lontananza dal linguaggio usuale, l'artificio metrico di una versificazione in grado di esaltare proprio quella funzione poetica che si distanziava al massimo dalla prosa e per questo si rendeva accettabile».

⁵ Cfr. WEINBERG 1970-74, II, pp. 195-199. Cfr. STEADMAN 1964, pp. 390-393.

⁶ Cfr. GUERRIERI CROCETTI 1932, pp. 317 sg.; STEADMAN 1964, p. 401 n. 10; ARBIZZONI 1977, pp. 187-189.

⁷ Cfr. LENZONI 1556, p. 30.

⁸ Cfr. RUSCELLI 1558, pp. 90-95. Cfr. GIRALDI CINZIO 1973, p. 260.

⁹ Cfr. WEINBERG 1970-74, III, p. 409 sg.

¹⁰ VARCHI 1590, p. 648. Cfr. STEADMAN 1964, pp. 396 sg.; ARBIZZONI 1977, pp. 186 sg.

Per Lodovico Dolce i versi sciolti hanno l'inconveniente di dover supplire all'armonia naturalmente conferita dalla rima attraverso artifici di tipo diverso. Inoltre, venuta meno la 'chiusa' del verso rappresentata dalla geminazione del segmento sonoro in coda a esso, andrebbe garantito un certo grado di compattezza del verso almeno a livello sintattico, facendo sì che «il costrutto finisca sempre in un verso, né sia in guisa portato ne gli altri, che esso perda la sonorità, e fastidisca l'intelletto di chi legge»¹.

Secondo Maria Lieber «Trissino [...], attraverso la scelta voluta dell'endecasillabo sciolto intraprende il tentativo di dare al poema epico una forma prosaica», sviluppando un «nuovo modo di vedere» che «lo conduce a stabilire le differenze tra i generi in metrica e quelli non in metrica, senza dover distinguere per principio la poesia dalla prosa»². In realtà la metrica, per Trissino, consiste in primo luogo, come si è visto, nella «riso[n]anza che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, con ragione poste insieme e con ragione terminate»³, e solo secondariamente dalla rima. Per questo non è legittimo equiparare il verso non rimato alla prosa: come Trissino si sforza di dimostrare esaurientemente nella seconda divisione, l'endecasillabo, in quanto dotato di una sua specifica struttura ritmica compiutamente istituzionalizzata, non necessita della rima per affermare la sua discretezza nei confronti dei versi che lo seguono e lo precedono⁴. Le considerazioni della Lieber paiono influenzate da quanto si legge nella dedica a papa Clemente VII che Alessandro Pazzi de' Medici premette alle sue tragedie *Dido in Carthagine* e *Iphigenia in Tauris* (1524), composte prevalentemente in dodecasillabi sciolti⁵:

[...] havendo visto per experientia che li spectacoli che si recitano hoggi composti in quella specie di versi tanto sonori, sono manco grati, che quelli, che si recitano composti in prosa: la qual mera prosa, perché non è da approvare maxime in tragedie, mi pare necessariamente si debba ricorrere ad una specie di metro non molto dissimile alla prosa, nel quale sia non dimeno occultamente numero, et symmetria poetica [...]. Perché il troppo suono si vede per experientia in modo impedire l'animo dello spectatore intento alla dolcezza della recitatione, che necessariamente alli tempi nostri, s'è posta da canto in gran parte la rima, la quale a me pare che sconvenga manco al non essere usata in questi versi che in quelli, nelli quali è per longo uso recepta⁶.

¹ DOLCE 2004, p. 537.

² LIEBER 2000, pp. 137, 141.

³ *Poetica*, pp. XIV sg.

⁴ Anche Madame de Staël, nel suo celebre articolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, riconosce che «ne' versi sciolti il pensiero, nulla impedito dalla rima, scorre liberamente come nella prosa, serbando tuttavia la grazia e la misura poetica» (BELLORINI 1943, I, p. 7).

⁵ Cfr. ORLANDI 2005, pp. 96-99; COSENTINO 2008, pp. 230-235.

⁶ PAZZI DE' MEDICI 1969, pp. 50 sg.

Pazzi, traduttore della *Poetica* di Aristotele, è anche autore di volgarizzamenti di tragedie greche, spesso preceduti da traduzioni delle stesse in latino. I suoi esperimenti metrici sono volti all'elaborazione di un verso che sia caratterizzato dalla medesima facoltà di riprodurre la cadenza ritmica del parlato di cui è dotato il trimetro giambico greco. Dal momento che la struttura ritmica del trimetro giambico, con il suo alternarsi cadenzato di sillabe brevi e lunghe, non ha alcuna somiglianza con le sequenze toniche del parlato volgare (tanto da essere ravvisata da Trissino nell'endecasillabo, verso che non ha evidentemente nulla di colloquiale), Pazzi utilizza un verso che ha lo stesso sillabismo del trimetro ma un ritmo per così dire debole, poco musicale, vicino alla prosa libera volgare, ovvero il dodecasillabo¹. La 'prosaicità' del verso del Pazzi sta dunque nelle sue qualità sillabiche e toniche piuttosto che nell'assenza della rima, la quale, pur diminuendo la sonorità dei versi, non ne pregiudica tuttavia, di per sé stessa, la specificità ritmica.

Analogamente, il dodecasillabo sciolto individuato da Minturno quale soluzione metrica più congeniale alla commedia² è il risultato della medesima riluttanza ad adottare la nuda prosa in un genere tradizionalmente ancorato alla codificazione formale raccomandata da Aristotele: dopo aver constatato che nella commedia si richiede un *dire* più vicino alla prosa che al verso, Minturno non è in grado di negare la necessità di quest'ultimo:

Vero è che alle cose comuni e basse, quali sono quelle della comedia e della satyra, non è richiesto il parlare così vago et ornato e numeroso e pieno d'harmonia, come gli altri poemi il richiedono. Ma non però tale che sia sciolto d'ogni misura di syllabe e di piedi, e senza veruna leggiadria. Conciofusse che gli 'nventori di queste poesie conoscendo quanto più dilette il verso che la prosa, et intendendo di dilettere a' riguardanti con profitto, cominciato con versi havessero a descriverle, non grandi e rotondi, ma simili a' ragionamenti che volgarmente si fanno³.

A questo punto, sancita l'inadeguatezza dell'endecasillabo sciolto e dello sdrucchiolo in quanto ritmicamente troppo distanti dal parlato, vengono passate al setaccio tutte le possibilità sillabiche concesse nella poesia italiana. Una volta scartate le misure canoniche (endecasillabo e settenario) e in genere quelle da esse derivate, ovvero i versi 'rotti' che, come il settenario, sono generati dalle cesure dell'endecasillabo (trisillabo e quinario), nonché l'ottonario, con il quale «molte canzonette composte troviamo»⁴, rimangono il quadrisillabo, il senario e il novenario, i quali, in quanto *duri* e *aspri*, ben si adattano a riprodurre le cadenze del parlato. In definitiva, il verso migliore in assoluto

¹ Cfr. Angelo Solerti in PAZZI DE' MEDICI 1969, p. 32: «Questi dodecasillabi [...] sono completamente aritmici, anzi con un andare molto spezzato cercano d'avvicinarsi quanto più possibile alla prosa».

² Cfr. MINTURNO 1563, pp. 66-70.

³ MINTURNO 1563, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

per la commedia è individuato nel dodecasillabo sciolto, «perciocché niuno verso più di questo è somigliante alla prosa, né più spesso occorre nel ragionare»¹. La prosa vera e propria non è ammessa, in quanto «al ragionare» si addice comunque «di syllabe numero determinato con quell'harmonia poetica che dal suono, e dalla compositione delle voci, e da gli accenti a ciascuna maniera di versi richiesti ridonda»². Più avanti nella *Poetica* Minturno parlerà di versi *sciolti*, usando il determinativo nell'accezione di 'liberi dalla rigidità imposta dalle posture regolate dell'accento', raccomandandoli nella poesia comica e satirica per garantire la *varietà* tipica del parlato³.

Per inciso, a proposito di dodecasillabo sarà opportuno rilevare, come non mi pare sia stato fatto finora, che lo stesso Trissino non ne esclude affatto l'applicabilità alla commedia: alla fine della quarta divisione della *Poetica* si legge che «i trimetri [*scil.* trocaici] non sarebbon forse inutili a le comedie, chi li sapesse usare»⁴. Il riferimento all'abilità compositiva necessaria a rendere ritmicamente accettabile un verso debordante dal punto di vista delle misure tradizionali del computo sillabico nella poesia volgare potrebbe essere stato suggerito a Trissino proprio dalla riflessione sugli esperimenti comici in dodecasillabi di Alessandro Pazzi, la cui deliberata aritmia doveva mal suonare all'orecchio educato del vicentino, per il quale un dodecasillabo, in quanto verso trocaico, poteva forse adeguarsi al dialogo drammatico, a patto che ne fosse rispettata la specificità ritmica discendente: la tendenziale ripetizione del segmento sillabico tonica-atona avrebbe potuto replicare adeguatamente, se sfruttata con la dovuta perizia, la ritmicità del parlato di una lingua composta prevalentemente di parole piane, molte delle quali bisillabiche.

In conclusione, piuttosto che di prosa si potrà parlare, almeno per quanto riguarda l'epica, di «poesia autenticamente narrativa»⁵, e cioè di una poesia che, svincolandosi dalle forzature imposte dalla rima, acquisisce nuovi spazi per poter espandere liberamente il proprio respiro diegetico⁶. Una poesia, insomma, che si affranca dalle istituzionali marche formulari di delimitazione fra verso e verso, non certo dalle impalcature ritmiche del verso stesso. Questo vale anche per la poesia drammatica, ma con un'importante distinzione: laddove per l'epica si tratta di preservarne la continuità narrativa, per il dramma l'abolizione della rima significa assicurare l'efficacia mimetica del testo⁷. Se si vuole imputare un elemento di prosasticità alla pratica drammaturgica trissiniana,

¹ *Ibid.*, p. 70. Cfr. GUERRIERI CROSETTI 1932, p. 307.

² MINTURNO 1563, p. 70. Per quanto riguarda la tragedia Minturno arriverà a prescrivere una varietà sillabica per le parti recitate (oltre al verso sciolto) che mimi la mutevolezza delle passioni e degli atteggiamenti verbali dei personaggi, secondo uno spettro che comprende endecasillabo, ottonario, settenario, quinario e trisillabo (cfr. MINTURNO 1563, p. 108).

³ *Ibid.*, pp. 361 sg.

⁴ *Poetica*, p. LXVIIv.

⁵ MARTELLI 1984, p. 532.

⁶ Cfr. PAZZAGLIA 1990, pp. 116 sg.: «L'endecasillabo sciolto rappresentò il principio opposto alla rima: non la perfezione conclusa di ordinate ricorrenze cicliche, ma un *pathos* di ricerca e avventura: del divenire, in una parola».

⁷ Cfr. MARTELLI 1984, p. 532: «Nell'un caso e nell'altro [...], la ragione di fondo era piuttosto costruita dalla crisi della poesia intesa come alta e remota astrazione tradizionale, a carattere fondamentalmente formulare (né dovrà sfuggire

esso andrà cercato piuttosto negli aspetti stilistico-retorici, come del resto non hanno mancato di fare i commentatori dell'opera del vicentino già a partire da Tasso¹.

Con Trissino, la poesia discorsiva e dialogica italiana perde la rima ma ottiene in cambio la possibilità di un notevole incremento espressivo e, almeno a livello teorico, un solido statuto metrico di ascendenza classica. È una riforma che si sviluppa lungo direttrici opposte eppure convergenti: tensione verso un rinnovamento radicale della poesia, da troppo tempo bloccata dall'ossequio ai modelli di riferimento trecenteschi e, allo stesso tempo, programmatico (tentativo di) ritorno alle origini classiche. «Ma», come scrive Mario Martelli, «era un gusto sensibilmente estraneo al secolo: il quale, incomparabilmente meno ellenizzante del Trissino, continuò per questo a prediligere le dolci rime che – col Boccaccio prima, coi cantari poi e coi poemi di un Pulci o di un Boiardo – anche i secoli precedenti avevano prediletto»².

5.4. Le forme della poesia: Antonio da Tempo

La terza e la quarta divisione della *Poetica* sono dotate di uno statuto decisamente autonomo. Esaurito il discorso sulla struttura interna del verso, per il quale ha aperto la strada ai trattati di poetica volgare a venire, Trissino deve proseguire ed esaurire la trattazione del $\rho\upsilon\theta\mu\delta\varsigma$ dedicando il debito spazio ad un tema non nuovo, ma bisognoso di risistemazione: quello delle forme metriche. Nella poesia volgare, esse si distinguono prevalentemente sulla base degli schemi strofici individuati dalla rima, per cui può sembrare paradossale il fatto che il primo difensore del verso sciolto dedichi

il penetrante rapporto di causalità, che il Trissino istituisce fra rima ed uniformità delle figure), e dal suo proporsi come linguaggio temporale e terreno, intenzionalmente realistico. Nel momento in cui ormai non cogenti appaiono le ragioni che ne avevano fondato la struttura, la poesia strofica medievale si rivela finzione sottoposta a regole che la determinano e, annullandone la libertà, la salvano anche dal rischio inerente in ogni destrutturazione». Cfr. anche CIAMPOLINI 1896, p. 7.

¹ Cfr. GRIFFITH 1986, p. 150; SORELLA 1993, pp. 765 sg., in part. p. 765: «Nei cori [...] l'autore, seguendo gli esempi greci, adotta uno stile lirico, mentre nelle parti recitate lo sciolto trissiniano si allontana decisamente dal fraseggiare petrarchesco [...]. Si accorse di tale scarto stilistico, censurandolo, il Tasso, nelle note al testo della *Sophonisba*, sostenendo che “quasi da per tutto vuol rimproverarsi a l'autore difetto ne la locuzione, che manca spesso di gravità e nobiltà, quale si conviene a la tragedia”, mentre “sembra che i cori siano di diverso autore, tanto sono più eleganti e nobili”». Sorella osserva giustamente che tale distinzione operata da Trissino dipende dalla sua interpretazione della *Poetica* di Aristotele, quale si legge nella quinta divisione del trattato: «La tragedia è una imitazione di una virtuosa e notevole azione che sia compiuta e grande, la quale imitazione si fa con sermone fatto suave e dolce, separatamente in alcune parti di quella [...]. Et il sermone fatto suave e dolce è quello dei cori, alli quali si richiede il canto e l'armonia; e dicendo “separatamente in alcune parti” si dinota che alcune parti si forniscono solamente coi versi et ad alcun'altre si ricerca l'armonia et il canto» (*Poetica* 1562, p. 8r). Sui concetti aristotelici di $\rho\upsilon\theta\mu\delta\varsigma$, $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ e $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$ in Trissino cfr. cap. 2. Secondo Ermanno Ciampolini, la monotonia e la fiacchezza degli sciolti trissiniani sono da attribuire alla deliberata reiterazione di schemi ritmici foggianti sul trimetro giambico, in particolare con accenti su seconda, sesta e decima o seconda, quarta, ottava e decima sillaba (cfr. CIAMPOLINI 1896, pp. 8 sg.).

² MARTELLI 1984, p. 537.

addirittura un terzo del suo trattato alle disposizioni rimiche. A questo riguardo non bisogna sottovalutare il peso modellizzante che le *artes* medievali esercitavano ancora nel Cinquecento, in quanto uniche rappresentanti, fino ad allora, dei manuali di composizione poetica in volgare, per di più nobilitate, agli occhi di coloro che, come Trissino, non dubitavano della paternità dantesca, dall'opera che costituiva di fatto il culmine di quella tradizione teorica, il *De vulgari eloquentia*. Inoltre, la rima non è per Trissino deprecabile in sé: i generi che, come la lirica, sono caratterizzati da *dolcezza e vaghezza* (si veda l'incipit della quinta divisione) la richiedono naturalmente, pertanto una poetica che aspiri a coprire tutte le possibili declinazioni stilistiche (si pensi alla rassegna delle idee ermogeniche) e, di conseguenza, tutti i generi della poesia, non può esimersi dall'illustrare le forme tradizionali di quei generi che proprio dalla rima assumono il proprio preciso statuto.

In apertura della prima divisione Trissino nomina Dante e Antonio da Tempo quali unici estensori, fino ad allora, di *artes poeticae* per il volgare¹. Il silenzio sopra il *Trattato* di Gidino da Sommacampagna, che costituisce di fatto il vero precedente in volgare di questo genere di opera, potrebbe essere dovuto al fatto che, agli occhi di Trissino, lo scritto di Gidino rappresentava niente di più che un volgarizzamento della *Summa* tempiana², e l'ipotesi non è inverosimile se si pensa che l'opera di Antonio rappresenta, a differenza del *De vulgari* (che il giudice padovano peraltro non conosceva), il punto di riferimento nella teoria della versificazione dalla sua comparsa fino al primo quarto del XVI secolo³. Inoltre, il fatto che Gidino non menzioni mai Antonio potrebbe aver contribuito a cementare in Trissino questa idea: se si fosse trattato di un'opera autonoma, sarebbe stato perlomeno curioso il fatto che Gidino avesse tralasciato di citare la massima autorità in materia (e la circostanza è, di fatto, piuttosto strana, «dal momento che l'opera del giudice padovano non solo era considerata un manuale d'uso corrente, ma la dedica ad Alberto della Scala fa pensare ad una sua diffusione in ambito scaligero»⁴). Sulla base di considerazioni di natura testuale, Gabriella Milan si è chiesta se il vicentino non avesse di fronte il presunto volgarizzamento di Gidino piuttosto che l'originale di Antonio.

¹ Cfr. *Poetica*, p. IIv. Per l'assenza di contatti diretti fra l'opera di Antonio e il *De vulgari eloquentia*, si veda Richard Andrews in ANTONIO DA TEMPO 1977, p. VII; CAPOVILLA 1986a, pp. 122 sg. La distanza fra Dante e Antonio si misura soprattutto con il diverso peso da essi accordato alla canzone: se per Dante essa rappresentava il genere privilegiato, naturale bacino di coltivazione del volgare illustre, nella *Summa* «la *cantio extensa*, che nella pratica trecentesca si era già copiosamente affermata come la forma più illustre e artificiosa della lirica volgare, da un punto di vista morfologico non fruisce di particolare menzione». Questo dimostra «l'inattualità didattica di una teoria della canzone, almeno ai fini, e per il pubblico, che Antonio da Tempo s'era prescelti. E mostra che, nonostante tutto, la *Summa*, testo prezioso per arcaicità e per precoce intento normativo in un settore di recente formazione, non si rivolge a quelli che Dante opportunamente definiva gli «*illustres poetantes*», bensì a una rimeria più bassa e corriva, statisticamente prevalente» (GORNÌ 1984, pp. 440 sg.). Cfr. anche MARI 1899b, pp. 41 sg.

² Questa l'ipotesi di Gabriella Milan. Cfr. cap. 5.

³ Cfr. Richard Andrews in ANTONIO DA TEMPO 1977, p. VII; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, p. 29.

⁴ Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 40.

Tuttavia, a prescindere dalla verosimiglianza di una conoscenza diretta da parte sua dell'opera di Gidino, Trissino ebbe certamente sott'occhio il trattato latino e bisogna credere che su di esso modellò la terza e la quarta divisione della *Poetica*. La *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, composta nel 1332, viene pubblicata a Venezia nel 1509 per i tipi di Simone da Lovere¹. La tradizione del testo è complicata da un cospicuo numero di interpolazioni risalenti al XV secolo, in buona parte assorbite dall'edizione veneziana². Il *Trattato* di Gidino, probabilmente steso negli anni Ottanta del XIV secolo, è invece trasmesso da un *codex unicus* (il 444 della Biblioteca Capitolare di Verona) databile alla fine dello stesso secolo, le cui vicende rimangono oscure fino all'acquisizione da parte di Scipione Maffei a Bologna agli inizi del XVIII secolo³. Data la presenza dell'edizione a stampa per la *Summa*, uscita appena un anno dopo l'aldina dei *Rhetores Graeci* che costituisce una delle fonti chiave delle prime due divisioni, sarebbe difficile supporre che Trissino non si fosse preoccupato di consultarla. Ma soprattutto intervengono a dissipare ogni dubbio incontestabili argomenti di natura testuale: la citazione della definizione tempiana di ritmo all'inizio della seconda divisione⁴ è traduzione condotta direttamente sul testo originale, dal momento che Gidino, il cui trattato comincia *ex abrupto* dalla trattazione del sonetto, non ha nulla di simile.

Per quanto riguarda le analogie riscontrate dalla Milan fra luoghi del *Trattato* e della *Poetica*, esse non sembrano decisive nella dimostrazione di una dipendenza diretta della seconda dal primo: la denominazione *ballate picciole*, attribuita da Trissino ad Antonio il quale parla di *ballatae minimae*, di contro al *ballata piccola* di Gidino, può essere semplicemente la conferma della cristallizzazione di un'etichetta invalsa in volgare per designare quel tipo di composizione, mentre l'accostamento fra i due passi in cui si osserva un'analogia fra ballata e sonetto non è pertinente, in quanto i due trattatisti fanno riferimento a due cose diverse: se Gidino osserva che entrambe le forme metriche possono essere composte *incroxate* o *dimidiate*, ovvero con disposizione rimica incrociata o alternata rispettivamente nella ripresa e nei piedi⁵, Trissino da parte sua non fa che constatare che tanto la ballata quanto il sonetto si compongono di due diverse tipologie strofiche, *ripresa* (e *volta*) e *mutazione* per la prima e *base* e *volta* per il secondo⁶.

La sezione della *Poetica* dedicata alle forme metriche è in realtà più originale di quanto si possa credere, soprattutto la terza divisione, che Trissino dedica alle «definenzie» dei versi, «cioè [...] la

¹ Cfr. Richard Andrews in ANTONIO DA TEMPO 1977, p. VIII. Per una bibliografia su Antonio e la *Summa* si veda CAPOVILLA 1986a, pp. 111 sg. n. 5.

² Cfr. Richard Andrews in ANTONIO DA TEMPO 1977, pp. IX, LXIII, LXVIII sg., in part. p. LXIII: «L'editore Simon De Luere [...] sembra essersi rivolto a parecchie fonti per comporre la sua versione stampata della *Summa*, e ha lavorato, a quanto pare, secondo il principio di includere tutto quello che trovava e di non escludere niente»; CAPOVILLA 1986a, pp. 110, 112.

³ Cfr. Gabriella Milan in GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 38; Gian Paolo Marchi *ibid.*, pp. 9 sg.

⁴ Cfr. cap. 5.1.

⁵ Cfr. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, p. 103.

⁶ Cfr. *Poetica*, p. XLIV.

formazione de i modi e de le combinazioni di essi»¹. Prima di affrontare l'analisi dei cinque generi metrici «in ufo appresso i buoni autori», quindi, il teorico premette una lunga rassegna delle possibili combinazioni della rima, che non trova riscontro nei trattati medievali e che risponde al medesimo gusto logicizzante dell'elenco, esaustivo quanto ridondante, delle soluzioni combinatorie fra accento grave e acuto nella seconda divisione². Questa parte riprende e sviluppa quanto era stato esposto da Dante in *DVE* II XIII a proposito della *relatio rithimorum*: l'introduzione che Trissino dedica alla rima in sé, in cui ne viene illustrata la realizzazione nelle parole tronche, piane e sdruciole ed è fatto cenno all'utilizzo della rima equivoca (sulla quale si distendono anche Antonio e Gidino³), costituisce una deliberata integrazione alla lacuna lasciata dal *De vulgari*, che secondo le intenzioni di Dante avrebbe dovuto essere colmata contestualmente alla trattazione della poesia mediocre:

Rithimorum quoque relationi vacemus, nichil de rithimo secundum se modo tractantes: proprium enim eorum tractatum in posterum prorogamus, cum de mediocri poemate intendemus⁴.

Per prima cosa, Trissino si preoccupa di rendere ragione del suo sistema tassonomico:

Hora, perciocché questi cotali versi che ne le ultime parole si hannò ad accordare, si dividenò quasi in skiere, perché alcuni di lorò hannò ragione da unò ad unò, altri da dui a dui, altri da tre a tre, altri da quattorò a quattorò, altri da cinque a cinque, et altri da sei a sei; però quelli che hannò ragione da unò ad unò kiameransi unità, quelli da dui a dui coppie, quelli da tre terzetti, e quelli da quattorò quaternarii, e così da cinque quinari, e da sei senarii. E questi tali, cioè coppie, terzetti, quaternarii, quinari e senarii, per havere l'unò con l'altorò diversità, divideremò in sorti, le quali kiameremò modi; cioè modi di coppie, modi di terzetti, di quaternarii e de l'j'altri; poi quando accopieremò unò terzettò con un altorò di quel medesimo modò, e così quaternariò con quaternariò, e l'j'altri, queste cotali copule kiameremò combinazioni (*Poetica*, pp. XXIV sg.).

I raggruppamenti da uno a sei versi rappresentano le unità sovrastichiche minime che possano essere replicate (*combinare*) all'interno dei generi metrici che saranno oggetto di descrizione nella divisione successiva. Dopo il senario, secondo Trissino, non si danno ulteriori combinazioni di raggruppamenti:

¹ *Poetica*, p. XXXVIIr.

² Cfr. PROTO 1905, pp. 28 sg. Amedeo Quondam parla di «attenzione costante, di tipo proprio statistico, nel rilevare il grado di presenza delle forme poetiche, per quanto riguarda 'elezione di parole', 'composizione dei versi', 'desinenze loro', e quindi le 'cose che da queste si formano' (che corrispondono ai temi trattati nelle prime quattro 'divisioni' della *Poetica*), con la precisa, sempre, segnalazione del loro indice di frequenza nell'esperienza poetica della tradizione ('la più usitata', 'rara', 'rarissima', 'usitatissima', eccetera)» (QUONDAM 1980, p. 77). Cfr. anche AFRIBO 2001, pp. 137 sg.

³ Cfr. *Summa* LXV-LXVI; *Trattato* IX.

⁴ *DVE* II XIII 1.

ben si truovanò sirime di canzoni di più numerò, tal che ne ho vedute fina di diciottò versi. Così si truovanò stanzie còntinue di più numerò; le quali se ben l'una a l'altra rispònde, questa non è però propria còmbinaziòne, còme vederemò quandò tratteremò di esse (*Poetica*, p. XXVIv).

Sulla base di questa classificazione, vengono individuate le possibili combinazioni rimiche (*modi*) per ciascun raggruppamento: due per il distico o *coppia* (*ab*, *aa*), cinque per il *terzetto* (*abc*, *aba*, *abb*, *aab*, *aaa*), quindici per il *quaternario* (*abba*, *abbc*, *abbb*, *abab*, *abac*, *abaa*, *abcd*, *abca*, *abcb*, *abcc*, *aabc*, *aaba*, *aabb*, *aaab*, *aaaa*). A questo punto Trissino avverte che, data la rarità di molte combinazioni logiche del quaternario, «è da credere che Dante et il Petrarca li schivassero e non volessero ufare senon il primò, il secondò et il quartò»¹. Per il quinario, che consentirebbe ben cinquantadue possibili combinazioni, Trissino è costretto a rinunciare, per ovvie ragioni di spazio, a proporre l'elenco astratto dei vari casi e a illustrare solo «alcuni ufitati esempi di lorò» (*abbcd*, *abccd*, *aabbc*, *ababc*, *ababb*). Stesso discorso per il senario, di cui Trissino fornisce solo due esempi del tipo *aabbcd* e *abbccd*.

Si passa poi alle *combinazioni*, ovvero la replica di raggruppamenti stichici secondo lo stesso *modo*, o schema rimico (la combinazione fra diversi modi di uno stesso raggruppamento è detta *mistione*), e secondo la medesima successione di tipologie sillabiche (ad esempio, in una combinazione fra due terzetti, se il primo è formato da un endecasillabo, un settenario e un altro endecasillabo a schema *aba*, il secondo deve replicare queste caratteristiche, anche con rime diverse purché nello stesso ordine, quindi *cdc*). Inoltre, in caso di rima interna le due parole rimanti devono occupare la stessa posizione all'interno dei due raggruppamenti. Le combinazioni vengono poi classificate in *discordi*, *concordi* e *in parte discordi*: le discordi sono formate da due raggruppamenti aventi rime diverse (ad esempio *aa-bb*; *abc-def*), laddove nelle concordi c'è identità di rima, che può essere *dritta* (es. *ab-ab*; *abc-abc*) o *obliqua* (es. *ab-ba*; *abc-bca*). Quelle in parte discordi ibridano le caratteristiche della prima e della seconda tipologia (es. *aba-bcb*).

La *mistione*, come si è già accennato, avviene

se si pone un terzettò di un modò et unò di un altrò, e così quaternariò còn quaternariò di diversò modò [...]; la qual mistiòne Dante ne 'l librò *De la volgare eloquenzia* non vuole che si ufi senon per la còncatenaziòne e per la còngiunziòne o, còme elji dice, còncrepaziòne de li ultimi versi de la stanza; e queste cofe non sonò senon ne le seconde parti (*Poetica*, p. XXXVv).

Il passo dantesco a cui fa riferimento Trissino è il seguente:

¹ *Poetica*, p. XXVr.

In versibus quoque fere semper hac lege perfruimur: et ‘fere’ dicimus quia propter concatenationem prenotatam et combinationem desinentiarum ultimarum quandoque ordinem iam dictum perverti contingit¹.

Concrepazione è latinismo che risponde a *concrepantia* di II XIII 6 (‘accordo fra le rime’. Più sotto il termine è chiosato con *consonanzia*, che ne costituisce anche il traduttore nel volgarizzamento), mentre per *seconde parti* Trissino intende le volte, che nel *De vulgari*, e in genere nella terminologia metrica medievale, assumono il nome di *versus*. Dante usa *volta* in una sola occasione (II x 2, seguito da Trissino, che nel volgarizzamento si attiene come al solito fedelmente alla lettera del testo originale, traducendo *versus* con *versi*), indicandola come voce incolta e riferendosi quasi sicuramente alla *diesis*, ovvero la *deductio*, il passaggio da una melodia a un’altra, piuttosto che alla partizione strofica che solo successivamente ha assunto tale denominazione². Una volta uscito dalla citazione, e per tutta la quarta divisione della *Poetica* Trissino si sgancia dall’ingerenza lessicale del *De vulgari*, in quanto il trattato dantesco non costituisce più la fonte diretta (non l’unica, almeno) dell’argomentazione, e si serve liberamente di *volta* come da terminologia corrente. Qui la consueta soggezione di Trissino alla lettera della fonte lo spinge ad adottare una forma perifrastica («le seconde parti») peraltro sfruttata anche da Dante (II XIII 7: «quidam [...] desinentias anterioris stantie inter postera carmina referentes intexunt»), onde evitare ambiguità con *versi* (unità stichiche) nella stessa frase.

Esaurito il discorso sugli schemi rimici, Trissino passa ad affrontare l’ultimo argomento metrico, il più generale secondo l’argomentazione logica del trattato, impostato, come si è visto, lungo una direttrice che va dal più piccolo (la lettera) al più grande (le forme metriche) secondo la consueta formula della *reductio ad unum* di matrice tomistica presa a modello dal *De vulgari eloquentia*. I generi, o forme metriche sono dunque l’oggetto della quarta divisione, la più vicina alle *artes versificatoriae* di stampo retorico-grammaticale, in particolare ai trattati di Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna.

I generi individuati da Trissino sono cinque: sonetto, ballata, canzone, madrigale (*mandriale*) e serventese. L’esclusione degli altri due generi tradizionalmente accorpati a questi, ovvero rondello e

¹ DVE II XIII 11. Qui Dante «vuol dire che si può contravvenire alla regola per cui se un verso è senza rima nella prima volta deve trovare un corrispondente di rima nella seconda ecc., dando invece priorità alla concatenazione di rima con i piedi e alla combinazione di rime (rima baciata) finale, che comportano delle conseguenze sulla disposizione delle altre rime» (Mirko Tavoni in DANTE 2011, p. 1537).

² Anche *diesis* poteva talvolta indicare la partizione strofica in sé: cfr. MARI 1899b, pp. 48 sg.: «*Diesis* è un’altra denominazione che Dante trovava nella musica e nella grammatica. Il volgo diceva *volta* tanto la sospensione del *cantus* e il riprenderlo poi cangiato, quanto la parte del *cantus* che succedeva al cangiamento [...]. Anche *diesis* che in Dante e nelle sue fonti è la divisione astratta tra parte e parte, poteva significare le stesse parti divise, come si comprende da quel passo di Remigio d’Auxerre, “atque in hoc, id est in hac ratione, numeris toni similis invenitur, sub quo tonus in quatuor *dieses* dividitur” ecc.».

molto confetto, è dovuta alla loro assenza nella pratica poetica dei *buoni autori*, come Trissino si preoccupa di precisare, indirizzando coloro che volessero averne notizia ad Antonio da Tempo. Trissino adotta per mera convenzione la terminologia arcaica in uso presso la tradizione teorica medievale a cui si appoggia, salvo poi specificare che, ad esempio, per serventese intende in primo luogo il *capitolo*, ovvero la *terzina dantesca*¹. Questo genere, per Trissino, si differenzia dagli altri per il fatto di presentare sempre un intreccio narrativo organico dotato di unità d'azione, come è dichiarato alla fine della sesta divisione:

[...] se ben questi tali [*scil.* i generi metrici della quarta divisione] sono cose picciole, pur sono diversi poemi perciò che imitano diverse azioni, sì di materia di amore come di laudi e d'altro. Vero è che alcuna volta si faranno dui o tre di questi poemi di una istessa azione, come sono le tre canzoni che fece il Petrarca in laude degli occhi di Laura le quali manifestamente sono di una azione sola, onde tutte tre sono un solo poema. Ma questo non avvien sempre, come si può vedere nelle canzoni e sonetti della morte di Laura le quali, avvegna che siano di una medesima cosa, cioè della morte di lei, nondimeno quasi tutte hanno diverse azioni o diversi concetti [...]. Adunque ogni canzone, o sonetto, o ballata, o mandriale, piglieremo comunemente per un poema, salvo che i serventesi, cioè le terze rime dei *Triomfi* del Petrarca e dell'opera di Dante e di altri; ché per essere di una sola azione grande, la quale ha principio e mezzo e fine, sono un solo poema (*Poetica* 1562, pp. 45v sg.).

Secondo le categorie aristoteliche, il serventese dunque costituisce sempre un unico poema autonomo, a differenza degli altri generi, i quali possono rappresentare singolarmente solo frammenti di un'azione compiuta (o di un *concetto*), ricostruibile tramite l'assemblaggio di componimenti diversi.

Il primo genere trattato, il sonetto, è introdotto dalla spiegazione etimologica del termine², non diversamente da quanto si trova in Antonio da Tempo, che però propone una diversa interpretazione: se per Trissino 'sonetto' «non vuol dir altro che 'cantō picciolō', perciòché l'antiqui dicevano 'suonō' a quellō che hoggidì kiamiamō 'cantō'»³, per Antonio il nome fa riferimento all'eufonia delle rime, cosa che, aggiunge, non rappresenta in realtà un tratto distintivo del sonetto rispetto agli altri generi, e questo testimonia come anticamente i criteri di denominazione fossero caratterizzati da

¹ Cfr. *Poetica*, p. LXVr. Ma della terza rima si fa menzione nel ramo β della tradizione testuale della *Summa*, confluito nella stampa veneziana.

² Cfr. AFRIBO 2001, p. 137: «Stringata, canonica, neutrale, la definizione non concede la benché minima *chance* di espandibilità. Strettamente etimologica, come strettamente petrarchesca è la *dispositio* rimica raccomandata».

³ *Poetica*, p. XXXVIIr.

notevole arbitrarietà¹. La nota etimologica è assente in Gidino, che esordisce illustrando il sonetto semplice e, contestualmente, i fenomeni metrici relativi al computo sillabico, ovvero sinalefe, elisione, sineresi e dieresi, riprendendo quanto Antonio aveva trattato più sistematicamente nel capitolo VII della *Summa*², seguito da Trissino che su questi fenomeni si sofferma a lungo alla fine della seconda divisione³. Le quartine del sonetto sono chiamate da Trissino *base*, mentre le terzine *volte*. Antonio chiama *pedes* le due quartine nel loro insieme (dove *pes* è il singolo verso) e *voltae* le terzine (dove *volta* fa riferimento a una singola terzina)⁴, e la stessa terminologia è adottata da Gidino, che parla di *piedi* e *volte* intendendo però i singoli gruppi di quattro e tre versi⁵. La scelta da parte di Trissino di chiamare *basa* la quartina è dovuta alla necessità dichiarata di distinguere lessicalmente questo concetto dal piede di cui sono formati i versi, che era stato l'oggetto principale della seconda divisione. Lo stesso bisogno di disambiguazione è alla base del rifiuto del dantesco *versus* per la terzina, a cui si preferisce la soluzione adottata da Antonio e Gidino⁶.

La descrizione trissiniana dei generi metrici segue solo alla lontana la *Summa* di Antonio, e va considerata per gran parte originale e autonoma⁷. Vi domina la terminologia mutuata dalla metrica classica già sfruttata nella seconda divisione e quella relativa agli schemi rimici introdotta nella terza. Quello che è più opportuno rilevare è che Trissino, rispetto alla classificazione pedante in sottogeneri desueti o rari esibita da Antonio e Gidino, sfronda sensibilmente il ventaglio delle varianti limitandosi a illustrare accuratamente la struttura delle forme più comuni, sempre selezionate sulla base della frequentazione da parte del canone dei *boni auctores*, e dedicando alle altre poco più di una cursoria menzione⁸. Questa scelta è strettamente connessa alla sostituzione integrale degli esempi forniti da Antonio e Gidino, veri e propri *exempla ficta* strumentali composti per l'occasione a scopo illustrativo, con testi della migliore tradizione lirica volgare del XIV secolo⁹. La matrice

¹ Cfr. *Summa* V 1-6: «Et potest dici quod sonetus ideo dicitur quia in rithimando bene sonat auribus audientium. Et responsio haec caderet in quolibet rithimo. Vel potest dici quod haec nomina ad libitum antiquorum inventa fuerunt, quare de his etimologiis multum non est curandum».

² Cfr. PAZZAGLIA 1978, pp. 224 sg.

³ Cfr. cap. 5.2.3.

⁴ Cfr. *Summa* VI 5-11.

⁵ Cfr. *Trattato* I 14.

⁶ Cfr. *Poetica*, p. XXXVI: «[...] la combinazione di quaternarii si pone prima, la quale Dante et altri antiqui nominorono piedi, ma noi per non equivocare la chiameremo base; quella poi di terzetti, che essi nominorono versi, si pone seconda, e questa noi parimente per non equivocare nomineremo volte». Allo stesso modo anche i piedi della canzone sono chiamati *base*, «perciocché è basa e fondamento di tutta la stanza» (p. LV).

⁷ Per un'analisi più puntuale si rimanda a PROTO 1905, pp. 30-44.

⁸ Questa riduzione quantitativa dei generi metrici è controbilanciata da un incremento, rispetto al modello, delle varianti rappresentate dai diversi schemi rimici praticabili per ciascuno dei generi analizzati. Secondo Mario Pazzaglia, Antonio da Tempo «resta ancora presente nella *Poetica* trissiniana, ma come l'autore al quale si rimanda per certe forme di sonetto o per altri componimenti ormai caduti in desuetudine, mentre si cerca di dare una forma più perentoriamente 'razionale' al quadro descrittivo che egli aveva disegnato con scrupolo di esaustività, con una forma classificatoria semplificata, essenziale, che si rimpiaange, a volte, davanti alle puntigliose caratterizzazioni trissiniane, alla loro ambizione di pervenire a una classificazione totale e definitiva» (PAZZAGLIA 1989, p. 36). Cfr. anche DANIELE 1994, p. 134.

⁹ Cfr. Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, pp. 42 sg. In alcuni casi Trissino cita componimenti per i quali non disponiamo di ulteriore attestazione, come i due esempi di serventesi 'speciali' *La tarda stella de la spera grande* e *Tra Serchio e*

essenzialmente descrittiva della teoria poetica che informa la quarta divisione sarà esplicitamente dichiarata all'inizio della quinta:

Perciò che, oltre la opera *Della volgare eloquenza* di Dante e le *Regole* di Antonio di Tempo, ho letti ancora quasi tutti i trovatori antiqui siciliani et italiani, et i provenzali e gli spagnuoli che si sono potuti per me ritrovare, nelli quali tutti ho veduto che servarono le regole per noi nella Terza e nella Quarta Divisione distinte (*Poetica* 1562, p. 4v).

Qui si misura la distanza fra il carattere squisitamente manualistico e normativo delle *artes* di stampo medievale e l'operazione di riforma letteraria che sta alla base dell'opera di Trissino, dove si riscontra quella tensione protrettica alla coltivazione dei generi secondo l'esempio degli illustri modelli di 'buon poetare' che informa anche – e in maniera più scopertamente programmatica – le *Prose* bembiane. In Bembo, peraltro, la classificazione dei generi metrici si affranca del tutto dall'ingerenza dei modelli medievali, e le forme individuate (terzina, ottava, sestina, madrigale, sonetto, canzone, ballata) sono ripartite, secondo un criterio di maggiore o minore libertà degli schemi rimici, in *regolate, libere e mescolate*¹. La nomenclatura, con l'inclusione dell'ottava e della sestina (peraltro non assenti nella *Poetica*, ma considerate sotto la canzone²) e l'abbandono dell'arcaismo *serventese*, testimonia la tensione verso un rinnovamento dei paradigmi teorici della poesia volgare³: Bembo indica la strada, senza assumersi pienamente il compito in prima persona⁴, per un'*ars poetica* più aderente al presente, ovvero, in sostanza, a un universo formale cristallizzato nell'eccellenza pancronica del petrarchismo.

Magra surge un alto monte (cfr. *Poetica*, pp. LXVv-LXVIv), di cui evidentemente non si aveva già più notizia alla metà del secolo, se Minturno li cita a sua volta desumendoli dal trattato del vicentino (cfr. MINTURNO 1563, pp. 263 sg.), seguito quasi due secoli dopo da Crescimbeni e Quadrio.

¹ Cfr. POZZI 1978, pp. 135-137: «[...] dico che sono le rime comunemente di tre maniere: regolate, libere e mescolate. Regolate sono quelle che si stendono in terzetti, così detti perciò che ogni rima si pon tre volte, o perché sempre con quello medesimo ordine di tre in tre versi la rima nuova incominciando, si chiude e compie la incominciata [...]. Sono regolate altresì quelle che noi ottava rima chiamiamo per questo, che continuamente in otto versi il loro componimento si rinchiude [...]. Sono medesimamente regolate le sestine, ingenuo ritrovamento de' provenzali compositori. Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate [...]. Mescolate ultimamente sono qualunque rime e in parte legge hanno e d'altra parte sono licenziose; sì come de' sonetti e di quelle rime, che comunemente sono canzoni chiamate, si vede che dire si può [...] Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire».

² Cfr. *Poetica*, pp. Llv, LVIIIr-LIXr. L'ottava è considerata una stanza di canzone con tre *base* di coppie del primo *modo* (*ab*) e una *sirima* del secondo (*cc*). Dopo aver accennato alla paternità boccacciana di questa forma metrica, Trissino annuncia di non avere intenzione di recarne esempio, «per esser in frequentissimo uso ne i romanzi».

³ Mi sembra francamente difficile pensare a un'effettiva ignoranza della *Summa* di Antonio da Tempo da parte di Bembo, anche se nelle *Prose* non c'è alcuna traccia che possa ricondurre al trattato del giudice padovano (cfr. POZZI 1978, p. 137; Enrico De Luca in BARATELLA 2017, p. 19): si tratterà, più verosimilmente, di una consapevole scelta culturale, dovuta in larga parte all'antiorità del trattato rispetto al modello poetico di riferimento rappresentato dal canzoniere petrarchesco.

⁴ Si veda la citazione dalle *Osservationi* di Dolce, *infra*.

Lodovico Dolce avvertì la distanza fra Antonio da Tempo e Trissino da una parte e Bembo dall'altra, mostrando di cogliere della *Poetica* unicamente il portato arcaizzante e oltranzisticamente classicista:

Ne' tempi del Petrarca v'hebbe uno Antonio di Tempo, giudice padovano; il quale scrisse una operetta latina: dove (come appare) si affaticò assai di ridur sotto alcune regole il modo di dettar con numero e corrispondenza di rime convenevole ogni sorte di verso volgare; quantunque alcuna (come fu la sestina) non s'avvedendo, o poco giudiciosamente, lasciasse adietro. Ma vedesi chiaramente che egli prese carico d'insegnare altrui quello ch'egli poco intendeva. Il quale alla nostra età seguitando il Trissino, empiè la sua poetica non meno di piedi, di volte, di ritondelli, di motti confetti, e di sermontesi, che di omeghi, e di altri caratteri greci: fatica così poco necessaria et utile, che pochissimi hanno preso cura di leggerla [...]. Scrisse dottamente il Bembo, quella parte occupando che più alla vaghezza e gravità del verso appartiene; e lasciando ad altri l'ufficio d'insegnar le leggi delle corrispondenze di ciascuna maniera¹.

In effetti, oltre alla selezione dei generi e degli esempi relativi, le innovazioni apportate da Trissino nella quarta divisione rispetto alle poetiche medievali consistono prevalentemente in accenni occasionali alla sperimentazione 'barbara': si pensi al riferimento a tentativi di imitazione dei metri classici, in particolare l'ode pindarica composta da strofe, antistrofe e epodo riprodotta dal Trissino poeta nelle *Rime* e ricondotta sotto il dominio della canzone².

La quarta divisione si chiude in maniera speculare alla rassegna dei versi volgari della seconda: Trissino ammette di aver reso conto unicamente delle forme metriche contenenti dimetri e trimetri giambici (settenari e endecasillabi), giustificando questa scelta con la netta prevalenza di questi metri sugli altri nella tradizione lirica italiana e rinviando alle regole già esposte per i componimenti che coinvolgono altri tipi di verso. La breve esemplificazione dei generi che fanno uso di dimetri trocaici (in particolare la ballata di ottonari) è preceduta dalla raccomandazione di non mescolare versi giambici e trocaici, che risponde a quel gusto per le proporzioni euritmiche e musicali che affiora di tanto in tanto nella *Poetica*³: i versi di ritmo ascendente e discendente, «per essere in tutto fra sé contrarii, fanno diversa risonanza e consequentemente discordanza»⁴.

¹ DOLCE 2004, pp. 467 sg. Dolce suddivide le *thoscane rime* in sonetti, canzoni, madrigali, ballate, sestine, terzine, ottave (*stanze*) e versi sciolti (cfr. DOLCE 2004, pp. 477 sg.).

² Cfr. *Poetica*, p. LVIIv. Cfr. DANIELE 1994, p. 135: «È questo uno dei tanti luoghi in cui il teorico rivendica la sua autonomia organizzativa, la sua libertà anche nella costituzione dei metri, esibendo, accanto ad una *Poetica* largamente documentaria, una propria teoria in atto (con riferimenti continui ai suoi scritti grammaticali, alla *Sofonisba*, alle rime, ecc.)».

³ Per la competenza musicale trissiniana si veda CATTIN 1981.

⁴ *Poetica*, p. LXVIIr.

6. *La quinta e la sesta divisione della Poetica*: uno sguardo d'insieme

Nel 1562 vengono pubblicate postume, presso l'editore Andrea Arrivabene di Venezia, le ultime due divisioni della *Poetica* di Trissino, a distanza di trentatré anni dall'apparizione della prima parte dell'opera. Nonostante il lungo lasso di tempo intercorso fra la stampa dei due volumi, l'unitarietà e compattezza delle sei divisioni della *Poetica* non può in alcun modo essere messa in dubbio: come si è visto, esse sono il frutto di un piano dotato di una propria organicità e coerenza interna che trova nella decostruzione analitica della ποίησις il suo criterio ordinatore. Il disegno complessivo che soggiace al complesso dell'opera è peraltro illustrato da Trissino stesso nella prefazione alla seconda parte, dedicata al vescovo di Arras Antoine Perrenot di Granvela:

Molto tempo è, Reverendissimo et Illustrissimo Signor mio, ch'io composi l'arte *Poetica* in lingua italiana, la quale distinsi in sei divisioni; e nella prima di esse trattai della elettione della lingua e delle parole; nella seconda del formare i piedi et i versi, con altre cose che a quelli s'appartengono; nella terza investigai i modi dell'accordare le rime, cioè le ultime desinenze; nella quarta poi narra i le sorti dei poemi che con quelle si erano fatti; e ritenni appo me la quinta e la sesta divisione, le quali trattano della inventione della poesia e della sua imitatione, e dei modi con li quali si fa la detta imitatione, cioè della tragedia, dello heroico, della comedia, della ecloga, delle canzoni e sonetti, e d'altre cose simili. Et a queste due ultime divisioni non posi la estrema mano, per essere io in quel tempo nella mia *Italia liberata da' Gotthi* grandemente occupato. Hora, poi che con l'aiuto dell'onnipotente Dio sono espedito da quel poema [...], ho voluto anchora porre la estrema mano alle predette due ultime divisioni della mia *Poetica* (*Poetica* 1562, pp. 2r sg.).

Oltre a ciò, nelle prime divisioni Trissino rinvia più di una volta alle ultime due, per annunciare la futura trattazione di contenuti dei quali viene fatto solo un rapido cenno¹, mostrando di avere già ben chiaro il piano dell'opera nelle sue essenziali linee costitutive.

Nonostante la quinta e la sesta divisione, come si desume dalle parole di Trissino, fossero già in stato avanzato di composizione al tempo dell'uscita delle prime quattro², non si può ragionevolmente negare che fra le due parti vi sia una certa disomogeneità, non tanto sul piano dell'approccio metodologico³, bensì su quello dei contenuti e della loro distribuzione argomentativa: da una parte, il

¹ Cfr. *Poetica*, p. IVv: «le trasportazioni [...] de le quali ne l'ultima diviſione, come a suo proprio loco, si tratterà»; p. VIIIv: «a dui modi questo tale costume si considera, l'unò di essi è il dare a tutte le persone se introducono ne i poemi le consuete proprie e convenevoli loro parole [...]; de la qual cosa, piacendo a Dio, ne la quinta diviſione di questa *Poetica* diffusamente si tratterà».

² Cfr. WEINBERG 1961, p. 750.

³ Come vorrebbe Maria Lieber, secondo la quale «l'impianto dell'opera subisce variazioni nel corso della stesura: da una poetica strumentale nei primi quattro libri, si passa negli ultimi due libri ad una poetica normativa» (LIEBER 2000, p. 139).

passaggio dagli strumenti ai modi e agli oggetti dell'imitazione impone necessariamente uno scarto nell'elaborazione dei moduli espositivi adeguati alla materia trattata; dall'altra, il perentorio affacciarsi, a partire dalla quinta divisione, della *Poetica* di Aristotele non più soltanto in qualità di modello per la scansione dei referenti teorici ma quale fonte primaria oggetto di vero e proprio volgarizzamento letterale determina una frattura sensibile specialmente nei confronti delle divisioni immediatamente precedenti, nella forma di un'apparente regressione a una poetica di stampo marcatamente classicheggiante, tagliata sulle misure della letteratura greca.

Oltretutto, l'«estrema mano» apposta da Trissino alle ultime due divisioni prima della loro pubblicazione potrebbe essere andata oltre la semplice revisione formale o integrazione occasionale di materiale già in stato avanzato di elaborazione¹. Questa ipotesi è confortata dal profondo mutamento occorso alle contingenze storico-culturali relative alla ricezione di Aristotele nel lasso di tempo che separa la comparsa dei due volumi del trattato: le prime quattro divisioni dell'opera trissiniana sono interamente concepite in seno a una temperie culturale in cui la *Poetica* aristotelica, nonostante abbia già iniziato a sortire qualche interesse presso la comunità dei letterati italiani, non ha ancora avuto modo di imporsi quale punto di riferimento assoluto ed esclusivo nel campo della teoria della letteratura. Un caso emblematico in questo senso è rappresentato dal *De poetica* di Giorgio Valla²: nell'opera dell'umanista piacentino, che pure è l'autore della prima edizione a stampa, in traduzione latina, del trattato di Aristotele, le teorie dello Stagirita non rivestono una posizione particolarmente preminente rispetto a quelle di Orazio, Cicerone, Platone e di altre fonti secondarie. Tuttavia, è indubbio che Trissino ricorra precocemente all'autorità dello stagirita, già a partire dalla prefatoria della *Sophonisba*³. Le ultime due divisioni si inseriscono invece a pieno titolo in quella che Eugène Tigerstedt chiama la 'terza fase' della ricezione della *Poetica*⁴, inaugurata dalla traduzione latina del Pazzi (1536) e dal commento di Robortello (1548)⁵. Esse sono in larga misura definibili come una traduzione di Aristotele condotta secondo i medesimi criteri che avevano orientato l'incorporamento del testo di Ermogene nella prima divisione, ovvero un assemblaggio parzialmente originale dei paragrafi della fonte e la sostituzione (o, più spesso, l'affiancamento) degli esempi greci con altrettanti volgari. A questo si aggiunge l'inserzione occasionale di corollari, riferimenti alle divisioni anteriori, *excursus* normativi e illustrativi, appelli ad altre *auctoritates* teoriche⁶.

¹ Cfr. WEINBERG 1970-74, II, p. 653: «[...] se non è una poetica nuova quella che [*scil.* Trissino] lascia alla sua morte [...], è certo una poetica interamente e di recente rifatta». Cfr. anche WEINBERG 1961, p. 750.

² Cfr. cap. 1.1.

³ Cfr. MUSACCHIO 2003, p. 337; COSENTINO 2008, p. 218.

⁴ Cfr. TIGERSTEDT 1968, p. 21. La prima fase consisterebbe nei commenti di Averroè a partire dall'arabo e nella traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke, mentre la seconda riguarda la fortuna del trattato nella seconda metà del Quattrocento, dovuta a figure quali Poliziano, Ermolao Barbaro e lo stesso Giorgio Valla (cfr. TIGERSTEDT 1968, pp. 7-21).

⁵ Cfr. cap. 1.

⁶ Cfr. PROTO 1905, pp. 78 sg.; WEINBERG 1961, pp. 750 sg.

Sarebbe improprio considerare questi libri un commento o una parafrasi della *Poetica* aristotelica¹: il testo di Aristotele non è l'oggetto sul quale è focalizzata l'opera, sottoposto a traduzione diretta e corredato da annotazioni originali con funzione di completamento, glossa o rettificazione, ma è uno strumento trapiantato in massa nel corpo del trattato che lo riceve, è il risultato dello sfruttamento di una fonte portato al massimo grado, non diversamente da quanto avviene con Ermogene². Per Trissino il volgarizzamento non si identifica mai pienamente con il testo oggetto di traduzione, ma è sempre parte di un discorso originale rispetto al quale il testo rappresenta un mero veicolo di contenuti preesistenti a esso, già determinati dalle intenzioni e dal progetto teorico del volgarizzatore.

Questo vale, in fondo, anche per il trattato dantesco: piuttosto che di 'traduzione del *De vulgari eloquentia* di Dante' si dovrebbe parlare di '*De la volgare eloquenzia* di Trissino', dove il testo-fonte e il contenitore che lo riceve sono di fatto perfettamente sovrapponibili, con la sola eccezione del codice linguistico. L'eredità culturale del passato assume così una precisa funzionalità, tutto è destinato a supportare l'idea di colui che attinge a essa secondo un disegno strategicamente programmato nei minimi dettagli³. È precisamente qui che risiede il motivo profondo del costituzionale isolamento intellettuale di Trissino, nel suo porsi, rispetto all'altro da sé, in un rapporto di sfruttamento, di deformazione, di abuso, piuttosto che di dialogo e di confronto paritario.

La traduzione trissiniana della *Poetica* di Aristotele è senza dubbio condotta sul testo greco originale reso per la prima volta disponibile in stampa dall'edizione aldina dei *Rhetores Graeci* (1508)⁴, mentre non sussistono evidenze sufficienti per poter affermare che Trissino si sia servito anche delle traduzioni latine prodotte fino a quel momento (Valla, ma soprattutto Pazzi)⁵, e del resto non sarebbe ragionevole postularlo, dal momento che il vicentino si trova molto più a suo agio con il greco che con il latino. È tuttavia verosimile che si sia servito, dopo la lunga parentesi rappresentata

¹ Cfr. SPINGARN 1905, p. 134: «Le due ultime parti della *Poetica* del Trissino [...] sono poco più che una parafrasi ed un riordinamento del trattato di Aristotele»; WEINBERG 1970-74, II, p. 653: «Dopo aver fatto, nei primi quattro libri della sua *Poetica*, una specie di arte metrica medievale, il Trissino diventa un uomo del suo secolo quando, nella *Quinta e la Sesta Divisione*, fa una parafrasi piena della *Poetica* di Aristotele». Ma cfr. WEINBERG 1961, p. 750: «Indeed, much of the *Quinta e sesta divisione* is little more than a running translation of the *Poetics* – translation, not commentary, and hence one of the two earliest versions in Italian, roughly contemporary with Segni's». Cfr. anche PROTO 1905, p. 47; MUSACCHIO 2003, p. 345 n. 6; Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, pp. 25 sg.

² Cfr. Isabel Paraíso in TRISSINO 2014, p. 27: «[...] creemos que, fundamentalmente, la quinta y la sexta divisiones son una *utilización personal de materiales aristotélicos* – especialmente de la *Poética* –, que le resultan admirables, y que le permiten completar el examen y exposición de todo el fenómeno literario en sus manifestaciones contemporáneas».

³ In questo senso lo scopo primario dei volgarizzamenti trissiniani non è quello di rendere maggiormente accessibile la fonte, come suggerito da JAVITCH 1988, p. 200 (a proposito di Aristotele nelle ultime divisioni della *Poetica*).

⁴ Cfr. HERRICK 1963, p. 16; MUSACCHIO 2003, p. 344 n. 4.

⁵ Troppo debole l'osservazione di Enrico Musacchio secondo cui μῦθος sarebbe reso da Trissino con *favola* sulla scorta del *fabula* di Pazzi (cfr. MUSACCHIO 2003, p. 344 n. 4): in entrambi i casi si tratta dei calchi automatici del lessema greco, per cui non c'è alcun bisogno di ipotizzare una dipendenza diretta dell'italiano dal latino. Anche Isabel Paraíso è convinta che Trissino avesse di fronte una versione latina, ma anche in questo caso le argomentazioni non mi sembrano convincenti (cfr. TRISSINO 2014, pp. 47, 49). Per i traducenti più significativi utilizzati da Valla nella sua traduzione cfr. WEINBERG 1961, pp. 361-366. Per la versione di Pazzi cfr. WEINBERG 1961, pp. 371-373 e LOWRY 1994, pp. 417-421, 423-425.

dal lavoro sull'*Italia liberata*, dell'edizione commentata di Robortello apparsa nel 1548, per la revisione finale del testo¹. La stampa veneziana offriva un testo piuttosto problematico dal punto di vista filologico (sebbene più affidabile di quello che affiora in filigrana dalla precedente traduzione di Valla)², ma Trissino mostra di saper superare efficacemente gli scogli più insidiosi individuando e sanando nella traduzione diversi luoghi affetti da evidente corruttela.

Un'analisi puntuale delle soluzioni traduttive ed esegetiche operate da Trissino sul testo di Aristotele sarebbe utile per una visione più ampia della ricezione della *Poetica* in età umanistica, ma non è questa la sede per uno studio di questo tipo, che mi auguro di poter condurre in occasione di un'edizione delle ultime due divisioni del trattato trissiniano. È degna di nota l'intelligenza con cui il letterato vicentino si accosta alle problematiche sollevate da quella che a partire dalla metà del secolo diventa l'incontrastata autorità nel campo della teoria poetica, ma soprattutto va rimarcata la profonda acutezza con la quale tali questioni vengono adeguate al contesto letterario contemporaneo, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei commenti coevi.

Un esempio particolarmente interessante è rappresentato dalle modalità attraverso cui Trissino si confronta con la suddivisione aristotelica della tragedia in sei partizioni costitutive, ovvero μῦθος (intreccio), ἦθη (caratteri), λέξις (linguaggio), διάνοια (pensiero), ὄψις (messa in scena) e μελοποιία (canto e musica)³. Un primo approccio al problema si trova nella prefazione alla *Sophonisba*, dove Trissino si preoccupa di giustificare l'uso del volgare nella sua tragedia⁴:

Percioché la cagione la quale m'ha indotto a farla in questa lingua si è che, havendō la tragedia sei parti necessarie, cioè la favōla, i cōstumi, le parole, il discorsō, la rappresentazione et il cantō, manifesta coſa è che, havendōsi a rappresentare in Italia, non pōtrebbe essere intefā da tuttō il popōlō s'ella fōsse in altra lingua che italiana cōmposta [...]. Sì che, per non le torre la rappresentazione, la quale (cōme dice Aristotele) è la più dilettevole parte de la tragedia [...], ellessi di scriverla in questō idioma⁵.

Trissino si rende conto di doversi misurare con i problemi compositivi che si impongono a ogni tragediografo, e in primo luogo avverte la necessità di garantire l'efficacia del proprio lavoro, in termini di riscontro da parte del pubblico. Di qui l'importanza accordata alla *rappresentazione* (ὄψις),

¹ Cfr. PROTO 1905, p. 48 e *passim*. La stessa ipotesi è avanzata da Marvin Herrick, che nota come nell'inventario dei beni di casa Trissino stilato subito dopo la sua morte (cfr. MORSOLIN 1894, p. 444) figurino un «Volumeni [*sic*] Robertelli» (cfr. HERRICK 1963, p. 16).

² Cfr. WEINBERG 1961, p. 367.

³ Cfr. Arist. *Poet.* 1450a 9-10.

⁴ Cfr. LIEBER 2000, pp. 141 sg.

⁵ CREMANTE 1988, p. 31. Questa edizione riproduce la prefazione nella forma stabilita da Trissino per la stampa vicentina del 1529 (cfr. *infra*).

che Trissino dice essere per Aristotele la più *dilettevole* delle sei parti della tragedia. Questa apparente preminenza della ὄψις individuata da Trissino nella sua fonte ha indotto Weinberg a postulare un errore interpretativo da parte del vicentino¹, che avrebbe confuso la ὄψις con il μῦθος (poiché è a quest'ultimo che Aristotele assegna di fatto il primato di ψυχαγωγία)² o, più probabilmente, sarebbe stato tratto in inganno dalla lettura difettosa di un passo precedente in cui, stando alla forma del testo quale si ritrova anche nell'aldina, si afferma che la ὄψις prevale su tutte le altre parti³. Evidentemente Weinberg non era convinto di questa lezione, preferendo la soluzione secondo cui andrebbe corretto ὄψις in ὄψεις o ὄψιν⁴, ma il passo rimane tuttora filologicamente irrisolto e, in ogni caso, Trissino aveva di fronte a sé questa forma testuale, non sufficientemente implausibile da indurlo a dubitarne.

Della genuinità del passo era certamente confortato anche da un altro luogo in cui Aristotele sostiene che, siccome l'imitazione drammatica si realizza attraverso l'azione della recita (πράττοντες), la prima delle sei parti a risultare evidente è necessariamente la disposizione visiva della messa in scena (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος)⁵. Questo enunciato affiora, infatti, nella quinta divisione del trattato, dove Trissino torna sul problema delle parti della tragedia:

Le parti poi che costituiscono la qualità della tragedia sono sei, cioè la favola, il costume, il discorso, le parole, la melodia, e la rappresentazione [...]. Di queste sei parti adunque tre sono quelle le quali si hanno ad imitare, cioè la favola, i costumi et i discorsi; e due quelle con le quali si fa la imitazione, cioè le parole e la melodia; e la sesta è il modo col quale si fa essa imitazione, cioè la rappresentazione. La quale rappresentazione, per essere quella che primamente s'appresenta agli occhi dei spettatori, pare essere la prima e principale parte della tragedia, e dopo quella i versi e la melodia, perciò che con essi versi e con essa melodia si fa la imitazione (*Poetica* 1562, pp. 8r sg.).

¹ Cfr. WEINBERG 1961, p. 370. Cfr. anche FERRONI 1980a, p. 115; FERRONI 1980b, p. 169 n. 15; CREMANTE 1988, p. 31 n. 2; MUSACCHIO 2003, p. 347 n. 20.

² Cfr. Arist. *Poet.* 1450a 33-35: «πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις» («Oltre a ciò, quello con cui la tragedia seduce maggiormente sono parti del racconto: i rovesciamenti e i riconoscimenti»). Trad. Diego Lanza). Anche la ὄψις viene definita ψυχαγωγικὴ (cfr. 1450b 16-17), ma senza connotazioni superlative.

³ Cfr. Arist. *Poet.* 1450a 13-14: «καὶ γὰρ ἡ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως» («[...] la vista infatti domina su ogni cosa: sul personaggio, sul racconto, sul linguaggio, sul canto e sul pensiero allo stesso modo»). Trad. Diego Lanza).

⁴ In questo caso πᾶν assumerebbe valore di nominativo e andrebbe riferito a un sottinteso 'dramma', mentre ἔχει varrebbe 'contiene': 'ogni dramma infatti contiene allo stesso modo la messa in scena, i caratteri ecc.'. Cfr. Diego Lanza in ARISTOTELE 2011, p. 137 n. 10.

⁵ Cfr. Arist. *Poet.* 1449b 31-33: «Ἐπεὶ δὲ πρᾶττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόνον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος». Trissino fa concordare evidentemente πρῶτον con μόνον (cfr. FERRONI 1980b, p. 169 n. 15). In ogni caso, anche qualora si assegnasse a πρῶτον, con maggior verosimiglianza, valore avverbiale, il senso complessivo dell'enunciato non subirebbe alterazioni significative.

Sulla base dei due passi aristotelici, Trissino si sente legittimato a concludere che la ὄψις «pare essere la prima e principale parte della tragedia». A questa formulazione era già pervenuto nella prima versione dell'epistola prefatoria alla *Sophonisba* (1524), in cui al posto di «la più dilettevole» si leggeva proprio «la prima parte»¹. Evidentemente Trissino doveva avvertire, tutto sommato, un certo disagio di fronte a un testo non del tutto limpido, soprattutto dal momento che altrove viene chiaramente assegnata la priorità al μῦθος piuttosto che alla ὄψις². Ad ogni modo, qui importa rilevare un significativo mutamento di prospettiva rispetto alla dedica a Leone X. Così prosegue Trissino:

Ma noi devemo considerare che quelle parti che sono prime nei spettatori sono le ultime poste in opera dai poeti, i quali prima cercano la azione e poi i costumi et i discorsi che vogliono imitare, et ultimamente legano le parole in versi da imitarle; lasciando la cura della melodia e della rappresentazione al corago (*Poetica* 1562, p. 8v).

Anche qui Trissino non fa altro che riportare materiale aristotelico³, ma è notevole il fatto che lo utilizzi solo in questo specifico contesto: se la precisazione di Aristotele non sarebbe stata pertinente là dove Trissino si era occupato dei problemi legati particolarmente alla poesia drammatica, dunque alla messa in scena e alla ricezione da parte del pubblico, non si può dire lo stesso del trattato di poetica, il cui oggetto precipuo è il momento compositivo, del dramma come degli altri generi

¹ Cfr. FERRONI 1980b, p. 169 n. 15. Sempre nella *Poetica*, poco più avanti Trissino recupera anche la soluzione adottata nella seconda redazione della *Sophonisba*: «L'ultima [scil. parte] è la rappresentazione, la quale se ben è (come avemo detto) la prima parte che venga agli occhi dei spettatori e la principale di delectazione, pur è senza artificio del poeta» (*Poetica* 1562, p. 9r).

² Cfr. Arist. *Poet.* 1450a 38-39: «Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας» («Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto»). Trad. Diego Lanza).

³ Cfr. Arist. *Poet.* 1450b 15-20: «Τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὅψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν» («Dei rimanenti la musica è l'ornamento maggiore, la vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte e la meno propria della poetica; l'efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l'arte dell'arredatore scenico che dei poeti»). Trad. Diego Lanza). La posizione di Aristotele nei confronti della rappresentazione, quale emerge dalle pagine della *Poetica*, è quantomai problematica. Cfr. Diego Lanza in ARISTOTELE 2011, pp. 33-35, in part. p. 35: «Lo spettacolo, la vista, possiede [...] in Aristotele questo ambiguo statuto marginale: è uno dei sei elementi della tragedia e insieme pare sfuggire al dominio proprio dell'arte poetica, necessario e insidioso complemento di cui la tragedia pare a tratti poter fare a meno».

poetici¹. Così, μελοποιία e ὄψις passano in secondo piano rispetto alle altre parti della tragedia, come nella seconda divisione era accaduto alla ἀρμονία, uno dei tre strumenti dell'imitazione poetica².

Il materiale offerto dalla fonte di riferimento viene dunque sottoposto a un'accurata selezione orientata dalle necessità argomentative imposte dal contesto atto ad accogliere tale materiale, sebbene la modalità di fruizione privilegiata dei singoli luoghi della fonte resti quella della traduzione letterale e integrale, con pochi ritocchi originali. Si tratta della già rilevata difficoltà da parte di Trissino di affrancarsi da una fruizione non mediata dei testi di supporto alla costruzione del proprio discorso teorico, discorso che rimane comunque, almeno nelle intenzioni, del tutto originale e personale. In questa prospettiva andrebbe ridimensionato il giudizio secondo cui le ultime due divisioni della *Poetica* sarebbero il frutto di un aristotelismo integrale e incondizionato³, così come non si può parlare di 'ermogenismo' per la prima divisione: a seconda dell'argomento che si accinge di volta in volta ad affrontare, Trissino si affida a determinate fonti alle quali si attiene rigorosamente sotto la spinta del suo temperamento filologico ed erudito, da esegeta e traduttore. Una volta verificata la relativa superiorità di Aristotele sugli altri 'antiqui' nel campo della teoria dei modi e degli oggetti dell'imitazione⁴, è naturalmente spianata la strada alla riproduzione fedele e automatica del modello, senza che si possa per questo parlare di aderenza totale alle dottrine in esso contenute. Infatti, ogni volta che le circostanze testuali glielo consentono, Trissino mostra di distanziarsi dalla fonte a cui si sta dedicando: così come nei confronti della teoria linguistica di Dante, che pure traduce, divulga con appassionato fervore e riporta pedissequamente nella *Poetica* e nel *Castellano*, egli arriva a formulare un giudizio di valore sostanzialmente equilibrato che smentisce decisamente il suo apparente fanatismo⁵, anche in merito alle formulazioni aristoteliche mostra di nutrire qualche riserva, mentre non esita a ricorrere ad altre autorità per le questioni sulle quali il 'Maestro' (come è definito nella prefazione all'*Italia liberata*) non soccorre o difetta in chiarezza⁶.

¹ Cfr. FERRONI 1980, pp. 116 sg.: «Il punto di vista essenziale di questo lavoro sulla tragedia è quello della razionalità organizzativa del poeta-artefice, che si impone un modello che la sua mente abbraccia nella sua totalità; in questa luce va spiegata anche l'apparente contraddizione tra la dedica a Leone X e i successivi sviluppi della *Quinta Divisione* a proposito della "rappresentazione", messa al primo posto tra le "parti" della tragedia nel passo già citato [scil. la prefazione alla *Sophonisba*], e invece sempre più svalutata nella *Quinta Divisione*, che vede nella scrittura il punto preminente del lavoro tragico. Nella Roma leonina la "rappresentazione" poteva servire come punto di riferimento nella battaglia ancora aperta per il volgare (proprio le necessità della rappresentazione impongono l'uso del volgare, dovendo la tragedia "esser intesa da tutto il popolo"); in anni più tardi potrà ben diversamente balzare in primo piano una distinzione tra "artificio" del poeta e accidentalità cieca e provvisoria del rappresentare, della caduta del testo fuori dello spazio della scrittura-lettura».

² Cfr. cap. 2.

³ Ralph Williams ad esempio definisce Trissino «slavishly Aristotelian» (WILLIAMS 1921a, p. 3).

⁴ Cfr. *Poetica* 1562, p. 5r: «E non mi partirò dalle regole e dai precetti degli antiqui, e specialmente di Aristotele il quale scrisse di tal arte divinamente».

⁵ Cfr. *Poetica*, p. Vv: «E questa è la elezione che fa Dante de le parole che si denno usare ne le canzoni, la quale ne in tutto laudo, ne in tutto vitupero».

⁶ Sulla «dichiarazione di ortodossia aristotelica» che Trissino affida alla prefazione all'*Italia liberata*, Amedeo Quondam osserva che si tratta di «un riconoscimento più esteriore che realmente operante, una sorta di adeguamento al

Per quanto riguarda le deviazioni rispetto alle posizioni genuinamente aristoteliche, la più notevole è senza dubbio quella che interessa il fine della poesia. Già in apertura della prima divisione era manifesta l'aderenza di Trissino alle istanze oraziane del *miscere utile dulci*¹, che tornano risolutamente nella prefazione all'*Italia liberata*² e si riaffacciano nelle ultime due divisioni della *Poetica*, sebbene in maniera più implicita e sotterranea³. Come si sa, la dimensione morale della poesia, negata categoricamente da Platone, è in realtà contemplata da Aristotele nel riconoscimento del valore intellettuale, filosofico del verosimile poetico, che si contraddistingue dal vero storico per il fatto di essere portatore di un'istanza universale (καθόλου)⁴; tuttavia non si può ancora parlare di funzione pedagogica e pragmatica della poesia quale viene considerata a partire da Orazio, e che irrompe nelle riflessioni umanistiche sul ruolo anche civile del poeta.

Su un piano meno generale, si è visto come Trissino ricorra a fonti supplementari, tanto greche quanto latine, per integrare e precisare la teoria aristotelica sul linguaggio metaforico, dimostrando una certa maturità critica nell'accogliere istanze teoriche più aggiornate rispetto alle formulazioni ancora acerbe della *Poetica* e della *Retorica*⁵. Ancora, la disponibilità a servirsi di molteplici risorse per esaurire tutti gli aspetti delle tematiche affidate alle due divisioni conclusive è testimoniata dalla pratica trissiniana di incastonare digressioni non aristoteliche nel corpo della fonte primaria, attinte in particolare da Platone, Dionigi d'Alicarnasso, Orazio e Dante⁶, operazione non sempre efficace dal punto di vista dell'omogeneità e organicità dell'argomentazione nel suo complesso⁷, ma ancora una

linguaggio critico e teorico ormai largamente dominante, mentre la sostanza dell'esperienza intorno al poema è data dalla presenza decisiva di Omero e dal ricorso a Demetrio Falereo, alla sua *enargia*» (QUONDAM 1980, p. 90).

¹ Cfr. cap. 2.

² Cfr. TRISSINO 1729, I, cc. a2v sg.: «[...] con ogni diligenza mi sono affaticato servire [...] la prudenza e l'artificio de i sermoni, ovvero discorsi, che vi si fanno, e la maestà e moralità de le sentenze che vi sono, e molte altre cose utili e dilettevoli»; c. a4r: «E se a V. Maestà non sarà grave, fra le molte occupazioni e negozi che ha nel governare il mondo, scegliere tanto spazio di tempo che possa leggerlo, vi troverà [...] cose [...] utili a tutte le guerre che si faranno». Cfr. WILLIAMS 1921a, pp. 5, 9; MUSACCHIO 2003, pp. 335 sg.: «[...] a partire da questo punto osserviamo uno slittamento nelle definizioni di Trissino. Nelle due caratterizzazioni [...] su "sentenze" e "sermoni" non ci troviamo più davanti ad una semplice e perspicua traduzione dal testo di Aristotele ma ad un leggero ma significativo adattamento ad altre tematiche care al Rinascimento ma sostanzialmente aliene alla problematica aristotelica [...]. Trissino in certo senso amalgama [...] pensiero e linguaggio, che Aristotele distingue, facendole rientrare entrambe nell'area del decoro insieme al "costume" e spingendo il testo aristotelico verso un'interpretazione che è più vicina all'estetica oraziana che a quella aristotelica di cui purtuttavia Trissino si era dichiarato esclusivo seguace. Si tratta del decoro inteso essenzialmente come decoro stilistico, ma con una ulteriore ramificazione nel campo morale. La preoccupazione per il decoro, che è solo per un certo verso parte della tematica aristotelica, è centrale nella poetica oraziana [...]. Trissino [...] si conforma dunque a quella che è la tendenza prevalente nella trattatistica cinquecentesca la quale insiste a operare una mescolanza della poetica aristotelica con l'*Ars poetica* di Orazio [...]. Quanto cosciente era Trissino di questo slittamento verso idee oraziane al di fuori dal rigoroso aristotelismo in estetica che andava proclamando? È probabile che, partecipe delle tendenze culturali della sua epoca, non si rendesse conto che la sua preoccupazione per il decoro, interpretato in quel modo, in effetti non aveva radici nella *Poetica* aristotelica».

³ Cfr. WEINBERG 1961, p. 752.

⁴ Cfr. Arist. *Poet.* 1451b 5-7.

⁵ Cfr. cap. 4.3.

⁶ Cfr. WEINBERG 1961, p. 750; DANIELE 1994, p. 137.

⁷ Cfr. WEINBERG 1961, pp. 750 sg.: «The usual question arises as to whether he [*scil.* Trissino] makes, of these variegated ingredients, any kind of a unified and organized theory. I think that he does not. The predominant tone is

volta sintomatica della volontà di proporre un discorso costruito dall'alto, assemblato a partire da pezzi già in gran parte esistenti ma frutto di un progetto teorico del tutto autonomo e consapevole, volto a produrre una *Poetica* nuova e veramente inedita, destinata a diventare, almeno nelle intenzioni, il manuale di riferimento della rinascente letteratura volgare.

Aristotelian, merely as a result of the bulk of the translation; into this, other elements are inserted but not assimilated. Since these come largely from rhetorical works, Trissino will move constantly closer to the positions of his predecessors».

7. Il canone degli autori

Ogni considerazione di natura formale che Trissino affida alle prime quattro divisioni della *Poetica*, a partire dal problema linguistico fino alla questione metrica, passando per gli aspetti stilistici e retorici, va rapportata al canone degli *optimi auctores* che costituisce per il teorico l'indiscutibile orizzonte di riferimento da cui ricavare le norme della composizione poetica in volgare.

Il criterio utilizzato da Trissino per la costituzione del canone è in primo luogo linguistico: all'inizio della prima divisione il vicentino attinge a piene mani dal *De vulgari eloquentia* per screditare i poeti che, come Guittone, Brunetto e Bonagiunta, «volsen» scrivere» in «lingua pura toscana», e che «hæbben» per quella caufa cattiv» stile»¹. A coloro che avevano scelto di abbracciare il volgare materno, Dante contrappone la cerchia di *illustres poetantes* che hanno avuto il coraggio di *divertere* da esso per elevarsi alle vette sublimi e ideali del *vulgare latium illustre*, che per Trissino si identifica con la lingua italiana, nell'accezione di cui si è già avuto modo di discutere². Fra questi, Trissino pone espressamente Dante, Petrarca, Cino da Pistoia e Guido Cavalcanti, che possono essere considerati l'eccellenza della poesia italiana in termini linguistici. Il quartetto è ribadito nel capitolo introduttivo sulle *forme di dire* ermogeniche, dove si dice che Petrarca si distingue per grandezza e bellezza, Dante in grandezza, costume e artificio, Cino in chiarezza e costume e Guido in dolcezza e acume³. Anche in questo caso Trissino si attiene a un metro di giudizio di natura linguistica, in quanto, degli strumenti che per Ermogene veicolano le diverse declinazioni stilistiche, il vicentino prende in considerazione solo la λέξις, ovvero, secondo la sua interpretazione di questo concetto, la componente lessicale, oltre all'ἔννοια, il portato semantico delle parole stesse.

Tuttavia, sebbene il fattore lingua giochi un peso determinante nell'individuazione del canone, Trissino è molto attento anche agli aspetti più propriamente stilistici: in particolare, egli accorda grande importanza alla perizia tecnica adoperata sul versante metrico, ovvero a quegli artifici che, uniti a un'adeguata selezione lessicale, devono garantire *sonorità* al prodotto poetico, ottemperando a quello che per Bembo era uno dei due fini massimi della poesia, la *piacevolezza*.

Se si prende in considerazione la sezione della prima divisione dedicata alle *forme di dire*, ci si rende conto che gli esempi portati da Trissino sono equamente ripartiti fra Dante e Petrarca: fra i modelli di poesia ai quali attenersi per la selezione lessicale, il padre della lingua che, con il *De vulgari eloquentia*, aveva fornito le linee-guida per la cura dell'aspetto linguistico inerente al poetare non poteva che godere di una posizione privilegiata. Trissino cita Petrarca diciassette volte, mentre da Dante attinge in diciotto casi, sempre dalla *Commedia*, con una netta preferenza per *Purgatorio* e

¹ *Poetica*, p. IIIv.

² Cfr. cap. 3.1.

³ Cfr. *Poetica*, p. Vv.

Paradiso (rispettivamente nove e sette citazioni, di contro alle sole due dall'*Inferno*). La scelta di rivolgersi esclusivamente al poema si spiega con la necessità di esemplificare un ventaglio di situazioni stilistiche tanto ampio come quello suggerito da Ermogene, e in questo senso la *Commedia*, in quanto poema narrativo e dialogico, offriva il più ricco campionario di *forme di dire* fortemente connotate dal punto di vista stilistico e retorico. D'altra parte, era altrettanto necessario che questi frammenti esibissero, per quanto possibile, i tratti linguistici nobili e 'panitaliani' del volgare illustre, che spesso vengono soffocati dall'espressività realistica del linguaggio sperimentato da Dante nella prima cantica: di qui il privilegio accordato a *Purgatorio* e *Paradiso*.

A partire dalla seconda divisione, il ricorso a Petrarca diventa statisticamente predominante, soprattutto nella sezione sulle posture degli accenti nel verso (diciannove citazioni). Seguono, a distanza, Dante (quattro, due dall'*Inferno* e due dalle *Rime*), Guittone, Bonagiunta (due a testa) e, per i versi trocaici, in particolare ottonari, Lorenzo il Magnifico e la canzone *Guiderdone aspetto avere* (attribuita a Rinaldo d'Aquino ma di Giacomo da Lentini, su cui si veda *infra*). Non diversamente, per la rassegna delle figure metriche (troncamento, elisione, sinalefe, sineresi, dieresi, cesura) Petrarca conta la quasi totalità delle citazioni, ben sedici a fronte di una sola di Dante, ovvero il primo verso della *Commedia* che, insieme all'incipit del *Trionfo d'Amore*, è posto a illustrazione della cesura tritemimere. Si affacciano qui, e in maniera più consistente si affacceranno nelle due divisioni successive, gli altri rappresentanti della tradizione lirica italo-romanza, compresi coloro a cui era stata rimproverata, sulla scorta di Dante, l'estraneità al volgare illustre, ovvero i cosiddetti siculo-toscani, nonché gli alfieri della poesia siciliana delle origini e quello che resterà l'unico esponente della lirica del Quattrocento a essere considerato degno di menzione da Trissino, quel Lorenzo de' Medici che rappresenta certo il più alto esempio del petrarchismo toscano della seconda metà del XV secolo.

Per la fissazione delle regole che presiedono alla composizione del verso Trissino ha bisogno di rifarsi a un modello di riconosciuta perfezione tecnica, e Petrarca offriva il migliore esempio di allineamento fra l'elevatezza e nobiltà del contenuto e la politezza e proporzione della forma, a partire dallo sfruttamento consapevole di determinate soluzioni ritmiche che diventano da lì in avanti pressoché canoniche (fino alla loro definitiva consacrazione da parte del petrarchismo maturo)¹, di contro alla relativa policromia dell'endecasillabo dantesco, che esibisce più frequentemente giaciture atipiche. Secondo studi recenti, dall'analisi delle partiture ritmiche dell'endecasillabo nei *Fragmenta* affiorerebbe un utilizzo da parte di Petrarca di soluzioni «in genere molto ricche e molto variate, certo contrassegnate da una profonda coerenza formale»². Proprio questa varietà regolata doveva fornire a

¹ Cfr. PRALORAN-SOLDANI 2003, p. 8.

² PRALORAN 2003, p. 129.

Trissino la legittimazione pratica del suo sistema teorico, fondato sulla relativa limitazione nella casistica delle giaciture toniche in relazione all'estrema libertà nelle sedi delle incisioni verbali.

Anche gli schemi rimici e i generi metrici potevano essere attinti quasi interamente da Petrarca, ma pur confermando la preferenza accordata al poeta dei *Fragmenta* (33% delle citazioni), nella terza e quarta divisione Trissino allarga sensibilmente il novero degli *auctores*. La novità è rappresentata dall'alta frequenza di citazioni da Cino da Pistoia (quasi il 20%), seguito da Dante e Guittone d'Arezzo (10% ciascuno). Il restante 27% è in buona parte spartito dai siciliani, quasi sempre coinvolti per esemplificare schemi rimici particolarmente ricercati e rari, ma comunque ammessi nella pratica della corretta versificazione: Trissino esibisce frammenti tolti da Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Mazzeo di Ricco, Ranieri da Palermo (in realtà Mazzeo di Ricco), Ruggeri d'Amici (in realtà Rinaldo d'Aquino), Re Enzo, Federico II, Pier delle Vigne. Altri poeti coinvolti sono Guido Cavalcanti, Bonagiunta Orbicciani, Onesto da Bologna, Guido Novello da Polenta, Inghilfredi da Lucca, Pucciandone Martelli, Gherardo da Castelfiorentino, oltre a Boccaccio, Franco Sacchetti, Lorenzo de' Medici. Solo una menzione Trissino riserva a Burchiello, la cui pratica versificatoria non convenzionale, in particolare la coltivazione del sonetto caudato, non è ritenuta degna di rappresentare l'uso dei buoni autori:

Ma l'ufō di questi tali sōnetti, cōsì caudati cōme dōppi, fu dōpō Dante in tuttō abbandōnatō; perciōché non sōnō capaci di mōlta vagheza; cōme anchōra non sōnō vaghi quelli sōnetti de 'l Bōccacciō; e talhōra in detti tōrnelli è unō dimetrō tra le volte e li dui trimetri; il che ufō mōltō il Burkiellō: ma iō non voljō trattare de le cofe che sōnō state da i buoni autōri schifate; però lafcierō non sōlamente tutti questi da cantō ma anchōra i sōnetti repetiti, i retrogradi, lj'incatenati, i semilitterati e lj'altri, de i quali Antoniō di Tempō tratta diffusamente (*Poetica*, p. XLIr).

L'abbandono delle forme desuete descritte da Antonio da Tempo è la chiave per comprendere il criterio secondo il quale Trissino costruisce il suo universo poetico di riferimento. Non si tratta tanto del rifiuto del canone rigido imposto da Bembo e dalla coeva giuntina di *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani* (1527): la *Poetica* non è prodotta con l'intenzione di contrapporsi frontalmente a questi due alfieri del petrarchismo da una parte e della toscanità della tradizione lirica dall'altra, in quanto gran parte di essa è concepita come un repertorio tecnico di composizione, e al *corpus* della poesia italo-romanza nel suo complesso si rivolge per verificare la vitalità di tutte le soluzioni ammesse dalla logica combinatoria presso i 'buoni autori', individuati su basi eminentemente estetiche¹ (come

¹ Cfr. QUONDAM 1980, pp. 76 sg.: «Per il Trissino la tradizione poetica si gioca tutta in termini di frontalità, di compresenza [...]. In questa rinuncia alla scansione gerarchica, alla disposizione progressiva, il quadro trissiniano è

dimostra il ripetuto richiamo alla *risonanza*). In altre parole, superata la sezione linguistica del trattato, che fa da sintesi e controverifica delle tesi italianiste per cui sono concepite le altre sue opere teoriche, Trissino non si preoccupa più di impostare un canone rispondente all'ideale linguistico a cui è fedele, ma intraprende la stesura della sezione metrica facendosi guidare da criteri estetici di natura prevalentemente ritmica¹.

Di conseguenza, non è a Bembo che Trissino intende opporsi, quanto a quello stesso Antonio da Tempo che pure era stato indicato, insieme a Dante, come l'orizzonte teorico di riferimento del trattato². Lo scopo di Bembo è fondare un canone, quello di Trissino è fondare l'*ars poetica* italiana. Non sono dunque le *Prose* a interessarlo, ma quanto prima di lui era stato fatto nel campo di cui viene a occuparsi. Oltretutto, è ipotizzabile che le prime quattro divisioni della *Poetica* fossero in buona sostanza già composte all'altezza dell'uscita delle *Prose*. Trissino, infatti, non nomina mai Bembo in questa sede, mentre lo fa già in apertura della quinta divisione, nel momento in cui va a duplicare, per così dire, le premesse metodologiche della prima parte del trattato:

Laonde volendo io scrivere l'arte poetica in lingua di sì, cioè in lingua italiana, mi parve cosa necessaria trattare delle rime con le quali quasi tutti i poemi di quella lingua erano stati composti [...]. Alle quali rime, avvegna che l'età nostra abbia cominciato a dare molta luce, non è però l'artificio loro talmente risorto che non abbia ancora bisogno di aiuto. Perciò che alcuni gentili e leggiadri ingegni, come furono il Sannazaro e 'l Bembo et alcuni altri, componendo in rime, non ardivano partirsi dalla semplice imitazione del Petrarca. E come punto da quella si partivano e si scostavano, incorreano in non piccioli errori, talché alcuni di costoro non sapeano distinguere i

prerinascentale, rifiuta la prospettiva, colloca i volti dei 'buoni autori' tutti sullo stesso piano, senza distinzione di antichità, di geografia, di lingua [...]. La tradizione è un repertorio di forme statisticamente organizzato, un archivio di tecniche di cui è segnalato l'indice di frequenza, fondato esclusivamente sull'uso ('usitatissimo' / 'rarissimo'): la *Poetica* ne propone la schedatura ravvicinata, l'inventariamento completo, ma in funzione del presente, del ri-uso, delle nuove possibili pratiche di scrittura».

¹ Secondo Maria Lieber invece il 'canone' che va delineandosi lungo l'intero trattato è orientato dall'elezione esplicita delle quattro eccellenze linguistico-stilistiche operata nella prima divisione. Cfr. LIEBER 2000, p. 140: «Nei primi libri della *Poetica* i suoi [scil. di Trissino] modelli linguistici sono Dante, Petrarca, Cino da Pistoia e Guido Cavalcanti. A sostegno della funzione guida di questi 'buoni autori' adduce la loro buona conoscenza delle regole per le singole forme di poesia: per Trissino esse sono l'assoluto criterio di giudizio [...]. Per questo non si può – come fa Quondam [...] – parlare di uno schieramento solo quantitativo del canone degli autori; Trissino, infatti, opera chiaramente una distinzione tra quegli autori che hanno carattere esemplare e quelli che li hanno presi come modello e con essi sono entrati in competizione».

² Per una prospettiva diversa cfr. QUONDAM 1980, pp. 72-78, in part. pp. 72 sg.: «La *Poetica* si contrappone frontalmente, anche se non li cita mai in modo diretto, a due testi capitali, da poco stampati: le *Prose* del Bembo e la giuntina di *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*. E non tanto per la scontata sostituzione di 'italiani' a 'toscani' che ostinatamente il Trissino dissemina nelle pagine della sua *Poetica* [...], quanto per la fondamentale differenziazione riguardo al canone degli autori esemplari [...]. Il suo articolato intervento (tra *Poetica* e *Rime*) vuole affrontare il problema centrale: la questione del canone, la sua forma, la questione della tradizione, la sua profondità storica e la sua estensione, geografica, in prima istanza ('toscana' o 'italiana?'), ma anche in termini formali ravvicinati, d'ordine strettamente tecnico, metrico, insomma. E Trissino interviene in modo polemico: l'immediata citazione delle sue referenze fondamentali – Dante e Antonio di Tempo – non è altro che l'esibizione di autorità altre rispetto a quelle messe in gioco da Bembo prima e dalla raccolta giuntina poi, finalizzata a produrre una contrapposizione verticale, una frattura, una vera e propria alternativa».

mandriali dalle ballate, né quelle dalle canzoni, né discernevano i serventesi dall'altre sorti di poemi, come negli scritti loro si può chiaramente vedere (*Poetica* 1562, p. 4v).

Il coinvolgimento di Bembo è significativo in quanto ne riguarda tanto la pratica poetica quanto l'attività teorica: della prima, Trissino addita il petrarchismo 'tecnico', che accomuna Bembo al Sannazaro del quale, nel 1530, erano uscite postume le *Rime*, caratterizzate da una decisa impronta petrarchesca a partire dall'adozione quasi esclusiva del sonetto e della canzone. Proprio la limitatezza degli orizzonti metrici è l'oggetto della critica trissiniana a questa scuola poetica, che non è in grado di padroneggiare le altre forme che pure sono state magistralmente coltivate dagli altri 'buoni autori', specialmente nel secolo precedente a quello di Petrarca.

La critica al petrarchismo è tutta fondata sulla riproduzione accanita del modello in termini di *artificio* delle *rime*, ovvero di mero repertorio tecnico inteso nella sua estensione, mentre non coinvolge in alcun modo la padronanza che Petrarca – e i petrarchisti – dimostrano nella fruizione dei loro generi d'elezione, sonetto e canzone, né tantomeno l'*usus* linguistico, già confermato come *optimus* nella prima divisione. Ai petrarchisti è imputata l'ignoranza nei confronti di generi come la ballata, il madrigale e il serventese, non solo a livello di competenza pratica ma anche di conoscenza teorica: gli *scritti* a cui fa riferimento Trissino sono una chiara allusione alle *Prose* e alla classificazione sommaria e non convenzionale che vi viene fatta dei generi tradizionali. La denuncia della confusione che fra questi ultimi viene fatta nei suddetti *scritti* trova riscontro nelle imprecisioni effettivamente imputabili alla digressione metrica bembiana, come il fatto di considerare la ballata un tipo di canzone o l'accusa rivolta a Dante per aver chiamato sonetto una canzone della *Vita nova* (dove si tratta, invece, proprio di sonetto, seppure rinterzato)¹.

Nelle ultime due divisioni, per inciso, dove le citazioni poetiche si fanno più occasionali, Petrarca e il Dante della *Commedia* tornano a dominare incontrastati, in quanto i criteri di selezione sono qui orientati dal piano del contenuto. A ricevere esemplificazione sono soprattutto le figure retoriche, in particolare le figure di senso e di pensiero. Una volta venuta meno la necessità di rifarsi ai grandi artigiani delle forme metriche canonizzate dalla tradizione, Trissino può tornare ad affidarsi ai suoi modelli di lingua e di stile, che oltretutto gli potevano fornire il più ampio repertorio di figure, alcune delle quali entrate a far parte della memoria poetica collettiva così stabilmente da essere assurte al rango di *sentenzie*, o *gnomi*, ovvero esempi di linguaggio proverbiale².

¹ Cfr. POZZI 1978, p. 137.

² Cfr. *Poetica* 1562, p. 20v. Oltre ai quattro esempi di *sentenzie* tolti da Petrarca e ai due da Dante, Trissino ne adduce anche due propri, in particolare dalla *Sophonisba* e dall'*Italia liberata da' Gotthi*. Per un'analisi del linguaggio proverbiale nella *Commedia* si veda ora CRIMI 2017.

In materia di figure e tropi, e di contenuto in genere, Trissino non poteva fare a meno di guardare anche alla letteratura che più di ogni altra costituiva il suo modello di riferimento, la poesia classica: se per le questioni metriche il punto di riferimento obbligato era la migliore tradizione della lirica volgare, una volta venuto meno lo scoglio imposto dall'ineludibile inconciliabilità fra i due sistemi ritmici, era possibile tornare ad additare esempi classici di eccellenza talvolta persino superiori a quelli offerti dai migliori rappresentanti della poesia italiana. Così, a proposito dell'uso dell'anafora, Trissino sente di poter contrapporre agli eccessi petrarcheschi la μετρίότης dantesca, giudicata più conveniente in virtù del modello omerico:

[...] a quelle tali materie [*scil.* liriche, tragiche e epiche] stanno bene tutti gli ornamenti della orazione, nelli quali però si convien aver cura grande di fuggire [...] la sazietà e la affettazione. E per tal causa Dante usò la epanafora nel principio dei versi e dei terzetti molto discretamente, perché non passò mai tre o ver quattro repetizioni, avegna che 'l Petrarca nel terzo canto del *Triomfo di Amore* repetisca *so* verbo più di diece volte; la qual cosa però non è stata da alcuni molto laudata, ché Omero non passò mai tre volte (*Poetica* 1562, p. 46v).

Se i numerosi riferimenti ai tragici greci sono dovuti essenzialmente all'aderenza dell'argomentazione alla *Poetica* di Aristotele, Omero, «maestro e fonte dei poeti»¹, «dottissimo filosofo e poeta divino»², per Trissino si colloca oltre la posizione di primazia poetica che pure gli è accordata da Aristotele, e assurge a paradigma di perfezione non solo per la poesia epica³, ma in generale per tutte le componenti della poesia in sé: nella gestione dell'unità di azione, egli è poeta «più d'ogni altro meraviglioso»⁴, e così nella rappresentazione dei caratteri (ἡθοποιία) e nei discorsi diretti «superò [...] tutti gli altri che abbiano mai scritto»⁵.

Ancora, per i generi di ascendenza squisitamente classica, i modelli di riferimento restano quelli antichi: per la poesia bucolica, nonostante la letteratura volgare abbia avuto nel Sannazaro un eccellente esecutore («quantunque abbia bello et alto stile»⁶), «il supremo autore in questo genere»⁷ rimane comunque Teocrito, sul quale sono esemplate le egloghe composte da Trissino per le *Rime*⁸.

¹ *Poetica* 1562, p. 9v.

² *Ibid.*, p. 27v.

³ Omero è definito *Duce e Idea* nella prefazione all'*Italia liberata da' Gotthi* (cfr. TRISSINO 1729, I, c. a2v).

⁴ *Poetica* 1562, p. 24v.

⁵ *Ibid.*, p. 25r.

⁶ *Ibid.*, p. 45v.

⁷ *Ibid.*, p. 45r.

⁸ Cfr. *Rime* LXXVIII e LXXIX. Cfr. Gabriella Milan in TRISSINO 1981, pp. 55-57; BARTUSCHAT 2000, pp. 198 sg.: «Trissino [...] chiude il suo canzoniere con [...] la riscrittura di due egloghe di Teocrito. La loro collocazione in conclusione della raccolta conferma il peso determinante di modelli antichi nelle *Rime*. Il culto di Teocrito, come quello di Pindaro, è una conquista umanistica [...]. Nella letteratura della fine del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento l'autore è ben presente: influssi di Teocrito si trovano nella poesia bucolica latina e in quella volgare [...]. Ma a nostra conoscenza Trissino è il primo autore volgare ad imitare le sue poesie in modo così fedele. In tal modo,

Allo stesso modo per la satira, nella quale si sono distinti in volgare «Burchiello et altri dei suoi tempi, et ai tempi nostri l'Aretino, il Bernia, il Mauro, et altri», il paradigma è sempre offerto dalle opere «di Orazio e di Persio e di Giuvenale»¹.

Il rapporto che Trissino instaura con gli autori della tradizione lirica italiana nella *Poetica* pone il problema dell'identità delle fonti a cui egli attinge². In primo luogo, è possibile affermare che almeno buona parte dei testi citati sono ricavati da testimoni manoscritti³. Di un codice di rime antiche posseduto da Trissino abbiamo notizia grazie ad una copia che di esso venne realizzata all'inizio del XVII secolo, un estratto della quale è confluito nel codice Amadei della Biblioteca Universitaria di Bologna⁴. La prima carta del frammento del codice contenente questo estratto reca il titolo *Rime di vari. [Da] un libro antiquissimo di M. Gio. Georgio Tressino che gli fu donato a Bologna da un libraio. Il quale appena si poteva leggere per l'antiquità. Copia fatta nel principio del 1600*. Nessuno dei componimenti contenuti nel codice è però citato nella *Poetica* (oltre ad alcuni sonetti di Boccaccio, sono presenti rime di Fazio degli Uberti, di Riccardo di Francesco degli Albizi e di altri poeti minori)⁵.

Per la lirica di XIII secolo Trissino si serve incontestabilmente di un rappresentante della famiglia del Canzoniere Palatino (Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)⁶. A questa conclusione portano i rilievi testuali già condotti da Bruno Panvini, oltre a numerosi elementi comuni, come le diverse attribuzioni erranee (le canzoni *Guiderdone aspetto avere* di Giacomo da Lentini assegnata a Rinaldo d'Aquino⁷, *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne assegnata a Mazzeo di Ricco⁸, *Amore, avendo interamente voglia* di Mazzeo di Ricco assegnata a Rinieri da Palermo⁹, *In un gravoso affanno* di Rinaldo d'Aquino assegnata a Ruggeri d'Amici¹⁰) e la presenza dell'anonima

Trissino scarta la tradizione volgare della poesia bucolica, rappresentata da Alberti, Boiardo e Lorenzo, ma anche il grande modello contemporaneo, l'*Arcadia* di Sannazaro».

¹ *Poetica* 1562, p. 46v.

² Si intende dare qui di seguito solo un quadro approssimativo della questione, rimandando ad altra sede uno studio più sistematico e completo della tradizione testuale della lirica italiana a cui si appoggia Trissino nella compilazione della *Poetica*.

³ Cfr. QUONDAM 1980, p. 76 n. 13.

⁴ Il codice contenente questo estratto (Cod. Bol. Univ. 177³) è stato riconosciuto da Ernesto Lamma come un frammento strappato dal codice Amadei (Cod. Univ. di Bol. 1289). Cfr. LAMMA 1892, pp. 152 sg.

⁵ Cfr. LAMMA 1892, pp. 153 sg., 163; BARBI 1915, p. 90.

⁶ Cfr. CONTINI 1952, p. 369; PANVINI 1953, p. 92; ANTONELLI 1984, pp. XXXIII sg. n. 72: «La fonte di Trissino non sembra descritta (integra, fra l'altro, alcune lacune dell'affine C [*scil.* il Palatino]); d'altra parte l'attribuzione, certamente erranea, di *Per la fera membranza* ([...] anonima in C) a "Re Federico" (ovvero Federico II) è spiegabile solo [...] con la rubrica della canzone precedente in C, *Poi ch'a voi piace, amore*, assegnata appunto a "Rex Fredricus"». Cfr. anche Giancarlo Savino in LEONARDI 2001, p. 307.

⁷ Cfr. *Poetica*, pp. XVIIv, XXVIr, XXXVr.

⁸ *Ibid.*, p. XXVIIIv.

⁹ *Ibid.*, p. LIIr.

¹⁰ *Ibid.*, p. LIXr.

canzone siculo-toscana *Madonna, dimostrare*¹, attestata esclusivamente dal codice in questione e dalla *Poetica*.

Oltre al Palatino, Trissino doveva avere accesso anche a un testimone della famiglia del codice Marciano It. IX 191², dal quale sembrerebbe aver attinto la ballata di Gherardo da Castelfiorentino (citato nella forma ‘Messer Girardo da Castello’) *Madonna, lo coral desio ch’eo porto*³ e le ballate di Guido Novello *Novella gioia il cuore, Madonna, per virtute, D’amor non fu già mai veduta cosa, Io sento il summo bene* e *Dissemi Amor questa donna più volte* (le ultime due citate anonime)⁴.

Oltre a ciò, il confronto testuale fra alcune poesie attribuite da Trissino a Cino e la forma in cui esse si presentano nei testimoni della famiglia marciana conferma ulteriormente la dipendenza della *Poetica* da questa tradizione testuale⁵, la quale farebbe capo all’antico codice del Canzoniere Escorialense (codice latino e. III. 23 della Real Biblioteca del Escorial)⁶. In particolare, Trissino sembrerebbe attingere proprio da quest’ultimo o comunque da un testimone strettamente affine⁷, come dimostrano alcune evidenze testuali, ad esempio la forma *dissemi* nella ballata di Guido Novello, più vicina all’Escorialense (che ha *Dixe mamore* ecc.) che al ramo marciano (dove si trova *Dicemi*), nonché la menzione dello stesso autore nella forma *Guido Novello da Opulenta*, come la si ritrova nella rubrica del codice conservato in Spagna.

Alla medesima conclusione porta il fatto che tre ballate anonime di Guido Novello (le già citate *Dissemi Amor* e *Io sento il summo bene*, oltre a *Quando specchiate donna il vostro viso*⁸) sono riportate senza nome dell’autore anche nell’Escorialense, ma non nei codici marciani. Converrà chiedersi, con De Robertis: «Si tratterà di semplice omissione individuale del Trissino, che nella sua *Poetica* si interessava solo di forme metriche, e non badava, probabilmente, più oltre del testo su cui si soffermava? O il Trissino effettivamente attingeva a un testo senza attribuzioni (e allora, dei codici noti, è sempre E [*scil.* l’Escorialense] quello che ha più probabilità, tutti gli altri portando esplicite attribuzioni, sia pure in testa a ciascuna sezione)?»⁹. Propenderei per la seconda ipotesi, dal momento che, nonostante Trissino si focalizzi indubbiamente sulla specificità metrica dei frammenti che va

¹ *Ibid.*, p. LVIv.

² Di questo si era già reso conto Michele Barbi (cfr. BARBI 1915, pp. 90-93).

³ Cfr. *Poetica*, pp. XXXIVv, XLVr. La fortuna di questa ballata a partire dal Rinascimento è dovuta essenzialmente alla sua presenza nella *Poetica*: essa trovò spazio nei manuali storici del Crescimbeni, del Valeriani e del Nannucci (cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 201), ma è curiosamente assente nella *Poetica* di Minturno, che di norma si appoggia a Trissino anche per le citazioni.

⁴ Cfr. *Poetica*, risp. pp. XLIVr; XXXIVv, XVVr sg.; XLIXr; XLIIr; XLIXr sg. Anche le ballate di Guido Novello citate da Trissino devono al vicentino la loro fortuna e confluiscono parzialmente nelle raccolte sette e ottocentesche di cui alla nota precedente (oltre a essere riportate anche da Minturno). Cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 211.

⁵ Cfr. BARBI 1915, pp. 90-93.

⁶ Cfr. BARBI 1915, pp. 524-527. Sul Canzoniere Escorialense e i suoi rapporti con la tradizione manoscritta seriore (nonché con la *Poetica* e la tradizione a stampa nel suo complesso), cfr. DE ROBERTIS 1954; CARRAI-MARRANI 2009.

⁷ Cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 185; Stefano Carrai in CARRAI-MARRANI 2009, p. 7.

⁸ Cfr. *Poetica*, pp. XXXIIIv, XLIIIr sg.

⁹ DE ROBERTIS 1954, pp. 153 sg.

citando, l'attribuzione esplicita di questi ultimi è sistematica, e manca solo nei casi in cui ciò è addebitabile alla tradizione testuale.

La forma nella quale alcuni frammenti sono riportati da Trissino farebbe pensare a un utilizzo incrociato, per uno stesso componimento, di più codici, ma si tratta perlopiù di lezioni indifferenti¹ e non necessariamente dovuti a reale dipendenza dai rami della tradizione che ne sono portatori. Maggiori problemi presentano alcuni casi di fluttuazione fra più lezioni in uno stesso frammento citato in luoghi diversi del trattato, il più significativo dei quali riguarda di nuovo una delle ballate anonime di Guido Novello (*Quando specchiate donna il vostro viso*): il verso 10 è riportato, nella terza divisione, con la forma «Ωnde lō vostro sguardō, ε 'l dōlce rīfō», mentre nella quarta divisione si legge «l'hōnestō sguardō». Se quest'ultima lezione concorda con la totalità della tradizione manoscritta a cui ci stiamo riferendo, la prima è caratteristica della stampa veneziana di rime di Dante, Cino e Guido Novello del 1518², che evidentemente va inclusa tra i testi utilizzati da Trissino, mentre l'entità delle lezioni individuali delle stampe anteriori a questa e alla giuntina del 1527 sembrerebbe escludere che Trissino vi abbia fatto ricorso³.

Il quadro delle possibilità relative all'insieme delle fonti dalle quali Trissino avrebbe attinto per dotare la *Poetica* di un corredo illustrativo adeguato mostra in sostanza un notevole scrupolo da parte dell'autore per avere accesso a un *corpus* il più possibile esteso di autori della lirica volgare, dalle origini al Trecento maturo, considerato non nella sua stratificazione diacronica ma nella sua identità di repertorio pancronico di forme, di *exempla*, di buone pratiche che possano fornire adeguato sostegno ad una teoria orientata alla riforma delle lettere su basi tecniche ed estetiche. In questo senso la *Poetica* non è l'espressione di un canone di autori, ma di un'idea formale di poesia affatto personale e imposta dall'alto attraverso l'elezione a 'buoni autori' di coloro fra i poeti del passato che possano contribuire ad avallare a posteriori tale idea precostituita. Ci troviamo di fronte, in sostanza, alla stessa rivendicazione di predominio della propria posizione culturale che informa la proposta linguistica del vicentino in seno alla questione del volgare letterario, e che finì per sancire la sconfitta di tale posizione di fronte alle modalità più dialettiche e strategicamente persuasive degli avversari, in particolare dei petrarchisti 'integrali' fedeli alla causa di Bembo.

¹ Cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 134.

² *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di M. Cino, et di M. Giraldo Novello*, Guglielmo da Monferrato, Venezia 1518. Cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 172. Michele Barbi non si avvede della presenza della stessa ballata nella terza divisione e, a fronte dell'assenza di altre coincidenze testuali monogenetiche, conclude che, almeno per quanto riguarda le ballate succitate di Gherardo e Guido Novello, non ci sono evidenze di rapporti fra Trissino e l'edizione veneziana (cfr. BARBI 1915, p. 90).

³ Cfr. DE ROBERTIS 1954, p. 185.

8. Teoria e pratica

Se si getta uno sguardo complessivo alla produzione poetica trissiniana è facile rendersi conto che essa è il frutto di una pianificazione preventiva volta a esaurire i punti di un programma organico, programma che, pur rimanendo in buona sostanza implicito, va senz'altro cercato in primo luogo nelle pagine della *Poetica*. La restaurazione letteraria su basi classiche e, limitatamente alla poesia lirica, il recupero del patrimonio tecnico e stilistico degli autori della migliore tradizione volgare sono i fulcri fondamentali dell'operazione trissiniana, articolata nel doppio binario dell'illustrazione teorica e dell'esemplificazione pratica. Si può dire che tutti gli esperimenti poetici di Trissino siano concepiti in funzione della teoria, ovvero con l'intenzione primaria di fornire un saggio della propria idea di poesia¹. Quando Trissino adduce nella *Poetica* esempi tratti dalla *Sophonisba*, dall'*Italia liberata* o dalle *Rime*, accanto a quelli attinti dagli *optimi auctores*, non significa che egli intende porre sé stesso nel novero dei grandi, ma che utilizza quegli esempi come i più emblematici del particolare dettaglio teorico che va illustrando, proprio perché la sua produzione nasce con un fine eminentemente illustrativo. In questo Trissino va molto oltre Antonio da Tempo, che aveva disseminato la *Summa* di esempi fittizi prodotti per l'occasione e confinati all'interno dello spazio teorico del trattato: il vicentino rompe questa parete e conferisce agli *exempla ficta* uno statuto letterario autonomo, costruendo un vero e proprio *corpus* autoriale di opere destinate alla pubblicazione².

Il progetto trissiniano parte dalla speculazione intorno ai capisaldi teorici dell'antichità classica (non solo la *Poetica* di Aristotele, ma anche tutti quegli scritti la cui accessibilità era stata agevolata dalla comparsa dell'edizione aldina dei *Rhetores Graeci*, oltre alle autorità latine nel campo della retorica e della grammatica) e ai trattati di Dante e Antonio da Tempo, per approdare a un'idea di letteratura come sistema da rinnovare, e la sua produzione poetica non è altro che un emblema, l'immagine analitica di un sistema letterario articolato nei vari generi che lo compongono, dalla commedia (i *Simillimi*) alla tragedia (la *Sophonisba*), dal poema eroico (l'*Italia liberata da' Gotthi*) alla lirica (le *Rime*). Non è un caso che Trissino abbia prodotto una singola opera per ogni genere: egli non ha un genere d'elezione in quanto non è poeta, ma è un erudito la cui convinzione nelle proprie competenze teoriche intorno alla composizione poetica lo porta a cimentarsi nella produzione

¹ Anche secondo Maria Lieber le opere letterarie di Trissino «possono essere considerate una sorta di applicazione consapevole dei suoi scritti teorici» (LIEBER 1996, p. 50). Cfr. anche LIEBER 2000, p. 141.

² Cfr. LIEBER 2000, p. 143: «È vero che Trissino si è espresso teoricamente su speciali problemi inerenti la poesia e la grammatica, che emergevano nel corso della sua impresa letteraria, senza presentare esplicitamente il proprio progetto come programma culturale integrale. Il fatto, tuttavia, che Trissino abbia progettato le singole parti dell'intero programma, a cui pensava probabilmente già intorno al 1515 – periodo della stesura della tragedia *La Sophonisba* –, conferma che Trissino è stato un sistematico pianificatore che negli anni dal 1524 al 1548 voleva pubblicare, e di fatto pubblicò, le proprie opere come singole parti di un'opera completa, di un'*opera omnia*». Cfr. anche GRIFFITH 1986, pp. 143 sg.

di modelli esemplari la cui funzione è né più né meno quella della sua *Poetica*, ovvero di indicare la strada alle successive generazioni di poeti italiani. Trissino era con ogni evidenza mosso da una «necessità di costituire una *summa* che fosse insieme teorica e pratica, di produrre allo stesso tempo il proprio discorso progettuale e la sua esemplificazione pratica»¹.

A fronte di queste considerazioni, potrebbe risultare interessante effettuare una ricognizione degli usi linguistici, stilistici, retorici e metrici della produzione poetica trissiniana a raffronto con le indicazioni esplicite e implicite contenute negli scritti teorici, in particolare nella *Poetica* e nelle sezioni metodologiche delle lettere prefatorie, onde verificare la coerenza del sistema messo in piedi da Trissino e, eventualmente, rintracciare alcune possibili cause della sfortuna a cui andò incontro tale produzione.

Nella prima divisione della *Poetica*, al capitolo *De la generale elezione de le parole* Trissino propone una classificazione di categorie lessicali individuate sulla base dell'uso, tanto vivo quanto letterario. Fra le parole di uso comune sia presso i parlanti che presso gli autori, sono addotte a esempio *amore*, *piacere* e *virtute*², termini chiave del lessico cortese di ascendenza stilnovistica impostisi come canonici nel vocabolario della lirica volgare. Trissino in effetti vi ricorre abbondantemente nella propria produzione poetica di stile 'elevato': *amore* (compresa la variante apocopata *amor*) ricorre ben 64 volte nelle *Rime* (come prevedibile), registrando un'incidenza piuttosto elevata anche nel poema epico (46 occorrenze) e nella tragedia (14). Molto frequente anche l'uso di *virtù/virtute*, e anche in questo caso la distribuzione soddisfa le aspettative, con una presenza di gran lunga maggioritaria nel poema (ben 100 occorrenze, di contro alle 28 delle *Rime* e alle 12 della tragedia), mentre *piacere* si attesta su numeri più contenuti (10 occorrenze nelle *Rime*, 37 nel poema e 4 nella tragedia).

Per quanto riguarda le parole desuete rimaste nell'uso degli strati più umili e marginali rispetto all'*urbanitas* civile, delle quali nella *Poetica* si dice che debbano essere evitate «come scolji» o almeno adoperate con grande parsimonia, e solo qualora al contesto si addica una coloritura lessicale

¹ Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, p. 9. Cfr., a proposito della lettera prefatoria alla *Sophonisba*, FERRONI 1980a, p. 116: «Il filo aristotelico [...] è già tutto in mano al Trissino, anche se la sua articolazione più precisa sarà esplicitata solo più tardi nella postuma *Quinta Divisione della Poetica*, dove la *Sophonisba* sarà presa tranquillamente come perfetta incarnazione moderna della teoria aristotelica, fornendo i più distesi e motivati tra gli esempi moderni che l'autore si permetterà di aggiungere a quelli dati da Aristotele. Questo uso esemplare della *Sophonisba* non dovrà essere visto come una forzatura a posteriori, ma semplicemente come una messa in evidenza critica e teorica di quanto nel disegno della tragedia era implicito fin dall'inizio. Il Trissino del resto è uomo dalle idee quanto mai chiare e sicure, che non teme di perseguire fino in fondo con ostinazione progetti formulati all'origine in tutti i più articolati particolari, senza avvertire in alcun modo la minaccia del dubbio, della contraddizione, della revisione che spesso gli eventi possono salutarmente imporre. Come un grande burocrate della cultura, il Trissino [...] vede e sistema con un solo colpo d'occhio; ogni sua esperienza discende da una strettissima fissazione iniziale, a cui non possono più seguire ripensamenti. Così la *Sophonisba*, nel momento stesso in cui viene scritta, è già tutta definita secondo quelle tendenze che verranno poi rese esplicite nella *Quinta Divisione* e di cui la dedica a Leone X costituisce una prima rapida definizione».

² Cfr. *Poetica*, p. IVr.

particolarmente connotata¹, anche qui le premesse teoriche non vengono disattese: solo due le occorrenze di *baldanza* (nella *Sophonisba*), mentre del tutto assenti sono *dolzore* e *pietanza*.

Fra le parole tipiche dell'uso vivo ma non entrate a far parte del bagaglio lessicale della poesia, l'unico esempio recato di termine 'panitaliano', *staffetta*, non è attestato nella produzione trissiniana, nemmeno dove ci si sarebbe aspettati di trovarlo, ovvero nell'*Italia liberata*, in cui si registra un uso piuttosto elevato del lessico tecnico militare² (ad esso è preferito il più poetico *araldo*). Sempre nel poema ricorre invece sette volte il complemento di compagnia *nosco*, latinismo settentrionale indicato da Trissino come parola lombarda facilmente comprensibile anche al di fuori del suo bacino di fruizione. Trissino raccomanda in generale l'uso delle parole non poetiche in senso proprio, e di nuovo gli esempi addotti (*calza*, *beretta* e *giup(p)one*) si affacciano nel poema, rispettivamente una, tre e due volte. La necessità di ricorrere, nel poema narrativo, a un lessico marcatamente ostensivo nei confronti del contesto concreto in cui si distende l'azione giustifica la presenza esclusiva nell'*Italia liberata* delle parole non poetiche e di uso comune, che in sostanza sono interamente riconducibili ad ambiti lessicali fortemente specializzati.

Fra i neologismi, il derivato per suffissazione verbale *inscogliare*, coniato da Trissino stesso, è introdotto, come si è visto, nella *Sophonisba* (307)³, e tutti i latinismi elencati (*parente*, *imago*, *caterva*, *procella*) sono rappresentati nella tragedia o nel poema, talvolta in entrambi, con l'esclusione di *inurbare*, indicato come dantesco. *Rugiadoso* è usato sia nella *Sophonisba* che nell'*Italia liberata*, in tre casi in totale, tutti nell'endecasillabo formulare «di rugiadosa lacrime bagnava», mentre *nivoso* nell'*Italia* e in un sonetto delle *Rime*⁴; assente l'altro epiteto della trafila, *ondegiante*. La presenza pressoché sistematica, nel *corpus* poetico trissiniano, dei lessemi raccomandati nel trattato testimonia il rapporto fortemente osmotico fra i due grandi sistemi di scrittura entro i quali si realizza il programma letterario dell'autore, interamente progettato secondo un preciso disegno protrettico, ostensivo, tutto proteso a imporre un programma culturale estremamente soggettivizzato ma presentato come *optimum*, anzi come l'unico perseguibile.

Le prime quattro divisioni della *Poetica* sono principalmente orientate verso la poesia lirica: la messa in pratica dei precetti ivi contenuti dovrebbe naturalmente essere considerata la raccolta delle *Rime*, pubblicate contemporaneamente al trattato ma composte per la maggior parte durante la prima giovinezza, come Trissino stesso dichiara nella prefatoria al cardinale Niccolò Ridolfi⁵. Un raffronto in questa direzione era stato già auspicato da Amedeo Quondam in occasione del convegno per il

¹ *Ibid.*

² Cfr. VITALE 2010, pp. 200-205, 213.

³ Cfr. cap. 4.1; AURIGEMMA 1965, p. 28 n. 2.

⁴ Cfr. *Rime* XI 9.

⁵ Cfr. TRISSINO 1981, p. 65.

centenario trissiniano¹ e in parte avviato dallo stesso Quondam e da Gabriella Milan nell'edizione più recente della silloge delle *Rime*, con risultati che confermano complessivamente la coerenza dell'impianto teorico della *Poetica* con la pratica compositiva del suo autore².

Se le scelte fono-morfologiche si accordano in pieno con la posizione italianista del vicentino³, a livello tematico, lessicale, metrico e retorico la fitta trama di echi di cui è intessuta la lirica trissiniana conferma la vitalità dell'orizzonte letterario che emerge nella *Poetica*, un canone policentrico e pancronico fondato sul ben poetare⁴, ovvero su un utilizzo equilibrato e sapiente degli strumenti tecnici, e in particolare sulla gestione del $\rho\theta\mu\omicron\varsigma$ che deve contribuire a generare *soavità* e *vaghezza*. Gli esperimenti poetici in cui Trissino si cimenta non sono altro che una riproposizione del bagaglio tecnico peculiare a questo canone largo, spesso utilizzato in sinergia con istanze compositive squisitamente classiche, ma l'orizzonte di riferimento del trattato resta comunque quel canone, e non la propria produzione. Lo dimostra il fatto che le uniche volte in cui Trissino, nella *Poetica*, rinvia ai suoi esperimenti a titolo d'esempio, lo fa per segnalare una deroga ai precetti esposti giustificata dalla volontà di aderire a modelli della poesia greca e latina, come nei casi seguenti, in cui Trissino fa riferimento ai suoi tentativi di riproduzione dell'ode pindarica e dell'asclepiadeo quarto oraziano:

Le stanze hannò quella medesima ragione l'una cōn l'altra che hannò i modi ne le combinazioni; cioè che ciascuna de le stanze dæ havere quella medesima forma e quella medesima qualità e quantità di versi che ha la prima. Benché iō ad imitazione di Pindarō (il quale fa la strophā e la antistrophā simili e poi induce l'ἐπὶδω diversō da lorō) ho fattō canzōni le quali hannò le due prime stanze simili di cōmpōsitura a guisa di strophā e di antistrophā; e la terza diversa da esse cōme ἐπὶδω, cōn la quale terza stanza si cōncorda la sesta sì cōme fa la quarta e la quinta cōn la prima e cōn la seconda; e cōsì seguita questō ordine di tre stanze in tre stanze, finō che dura la canzōne (*Poetica*, pp. LVIIr sg.).

¹ Cfr. QUONDAM 1980, p. 80.

² Cfr. Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, p. 11: «Le *Rime* [...] non fanno che ripercorrere con assoluta precisione e fedeltà il tracciato 'teorico' della *Poetica*, ne esemplificano la proposta intorno alle forme metriche [...], ne raddoppiano, anche nelle scoperte implicazioni polemiche, ne riproducono esattamente il discorso, in tutti i suoi tratti costitutivi». In questo senso quella delle *Rime* può essere considerata «un'edizione [...] iperconnotata – almeno nelle intenzioni, in quanto progetto – in ogni suo specifico tratto: grafico, linguistico, lessicale, metrico, tematico, eccetera. Una proposta che vuole essere esemplare, che intende riferirsi esplicitamente al dibattito in corso sugli statuti del genere lirico e più complessivamente sulla lingua letteraria» (*ibid.*, p. 19).

³ Cfr. Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, pp. 23 sg.

⁴ Cfr. QUONDAM 1980, pp. 84 sg.: «Questo è il segno essenziale dell'esperienza trissiniana delle *Rime*: la produzione di un corpo testuale fitto di tracce di altri testi, di continui affioramenti da lontano, che ne innervano la trama lessicale e retorica; fitto di echi di altre voci, riprodotte, duplicate più o meno vistosamente, più o meno fedelmente [...]. L'imitazione deve [...] essere più complessa, più articolata, a più voci, rispetto» alla «semplice ripetizione del sistema linguistico petrarchesco affermata dal Bembo e dal Sannazaro: deve essere imitazione di più autori, deve essere in grado di ripercorrere, rendere tutta presente, la durata della tradizione lirica, dagli *antiqui siciliani et italiani* sino al Bembo».

Potrèi anch'ora dire di altre sorte di serventefi, cōme sōno quelli de 'l primō modō e de 'l quartō di quaternarii, in cōmbinaziōne dritta e discorde; ma iō lji lafcio da parte per nōn haverli veduti ne l'antiqui autōri; avēgna che iō alcuna volta l'abbia ufati, cōme in quellō che cōmincia: «Mentre che a vōi nōn spiacqui» (*Poetica*, p. LXVIv).

Le soluzioni lessicali in particolare denunciano chiaramente l'esigenza di espandere il repertorio petrarchesco fino a comprendere gli usi peculiari ai buoni autori maestri di metrica¹, con l'esclusione dei termini eccessivamente connotati dal punto di vista regionale, in primo luogo i sicilianismi più estremi: il vocabolario poetico trissiniano è frutto di quella mescolazione forzatamente identificata con la *discretio linguarum* dantesca, ulteriormente sottoposta a normalizzazione fono-morfologica su basi presumibilmente 'cortigiane'².

Anche l'uso delle forme metriche rispecchia in pieno quanto si legge nella terza e nella quarta divisione della *Poetica*: tutti i cinque generi individuati come canonici presso i buoni autori (sonetto, canzone, ballata, madrigale e serventese) sono rappresentati nella raccolta³, con l'aggiunta dell'egloga che sarà comunque introdotta nella sesta divisione e rientra all'interno degli esperimenti di matrice più marcatamente classica. Un confronto fra la teoria esposta nel trattato e gli schemi rimici praticati da Trissino è stato già eseguito da Gabriella Milan⁴, e non occorre qui riportarne i risultati puntuali. Complessivamente, anche su questo piano Trissino mostra coerenza, con poche eccezioni solo apparenti, come l'introduzione nei sonetti delle *Rime* delle combinazioni CDE DEC e CDE EDC per le terzine, che nella *Poetica* non sono vietate⁵ ma non vengono di fatto contemplate in quanto

¹ Cfr. Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, pp. 24-36. Quondam parla di «disinvoltura con cui Trissino utilizza il lessico petrarchesco, che se costituisce la base essenziale della sua produzione linguistica, non assume mai una funzione esclusiva, dominante, di diretta e meccanica riproduzione. Sull'asse linguistico petrarchesco il Trissino combina elementi di provenienza diversa, spesso non omogenei (la serie cospicua delle parole proprie della 'prosa' con l'essenziale apporto del lessico 'medio' della *Commedia*), con la scoperta intenzione di raggiungere così l'obiettivo di una *koinè* nazionale, di mettere in pratica la sua proposta di un volgare 'italiano' capace di misurarsi fruttuosamente [...] con l'intero ambito della tradizione, in senso sia diacronico che geografico [...]. La rilevazione conferma, dunque, quanto il Trissino direttamente enuncia nei suoi testi teorici» (p. 33). In definitiva, però, «per quanto temperata, complicata da elementi all'ottri, anche contraddetta da vistose interferenze linguistiche, la centralità petrarchesca resta salda, senza concorrenti: quando il Trissino pensa alla lingua in termini di testo, di testo poetico in particolare, il corto circuito memoriale con il *Canzoniere* è automatico, naturale, quasi, spontaneo» (p. 36).

² Le oscillazioni fonetiche e morfologiche che potevano intervenire all'interno di una lingua veicolare quale quell'idioma *cortigiano* e *commune* (cfr. *Epistola* 22) con cui Trissino aveva verosimilmente familiarizzato negli ambienti poliglotti delle corti europee può dare ragione del «comportamento linguistico disomogeneo, anche contraddittorio» rilevato da Quondam nelle *Rime*, in cui secondo lo studioso «resta evidente la disinvoltura trissiniana, la rinuncia a criteri rigorosi e discriminanti, in particolar modo per quanto attiene il vocalismo: la rivendicazione, insomma, d'una piena autonomia di scelta, senza riferimenti obbligati o vincolanti» (TRISSINO 1981, p. 27). La distribuzione di queste varianti potrebbe anche essere orientata dal rapporto instaurato nella prima divisione tra la fonematica del dettato poetico e i vari stili, intesi in senso ermogenico, di volta in volta predominanti. Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 191 n. 35, in cui la frequenza delle vocali *a* e *o* rilevata nella canzone XXXI è messa in relazione con la prescrizione di queste vocali per lo stile della *venerazione* (cfr. *Poetica*, p. VIv).

³ Cfr. Amedeo Quondam in TRISSINO 1981, p. 37.

⁴ Cfr. Gabriella Milan in TRISSINO 1981, pp. 43-61.

⁵ Cfr. *Poetica*, p. XXXVIIIv: «Le volte poi, le quali sōno la seconda parte dei sonetti, possono essere di qualunque cōmbinaziōne di terzetti, la quale sia in tuttō cōncorde».

«rarissime volte si truovano usate»¹, nonché le derive metriche classicheggianti che vanno considerate parentesi puramente sperimentali, non presentate da Trissino come modellizzanti.

A livello tematico, se apparentemente le *Rime* esibiscono fedelmente l'intero repertorio dei *loci communes* petrarcheschi, riprodotti insieme al consueto bagaglio di stilemi retorici, lessicali e fraseologici, Trissino in realtà piega questo fondo consolidato alle nuove declinazioni dell'amore cortigiano, eliminando di fatto il motivo del dissidio interiore tipicamente petrarchesco e costruendo un nuovo paradigma in implicita contrapposizione al modello². Se dunque prettamente petrarcheschi sono i singoli elementi afferenti a ἔννοια e λόγος, la loro combinazione e contestualizzazione ne modifica anche radicalmente l'originario valore connotativo³, come nel caso della nobilitazione anche stilistica della tematica amorosa attraverso l'identificazione fra la lode della donna amata e la *laudatio* delle virtù morali e divine tipica delle odi pindariche⁴.

Per quanto riguarda la tragedia e il poema epico, il più scontato ed evidente elemento di sovrapposizione fra teoria e pratica è senza dubbio il verso sciolto. Come si è già visto, il rifiuto della rima si ripercuote inevitabilmente sull'approccio complessivo alla composizione: venuto meno il principale dispositivo ritmico della poesia volgare, la demarcazione dei confini stichici viene sostituita da un incremento nella strutturazione interna del verso in termini di posizione relativa delle giaciture toniche. Nella lirica, il verso sciolto si impone naturalmente nei casi di riproduzione analogica di forme metriche classiche, come l'ode pindarica: essendo impossibile riprodurre con esattezza il ritmo quantitativo della poesia greca, si rende necessario un artificio che simuli il più efficacemente possibile la struttura originaria, e Trissino sceglie di affidarsi alla distribuzione fissa dei metri (endecasillabo e settenario) all'interno di strofe, antistrofe e epodo, rinunciando alla rima in quanto elemento costituzionalmente estraneo alla poesia classica⁵.

Se le *Rime* escono contemporaneamente alla prima parte della *Poetica*, la *Sophonisba* e l'*Italia liberata da' Gotthi* si collocano rispettivamente a monte e a valle rispetto alla pubblicazione del trattato. Tuttavia, questa circostanza non può che influire marginalmente sull'entità del rapporto fra elaborazione teorica e realizzazione concreta, sia perché le date di edizione non forniscono alcun dato

¹ *Ibid.* Per i sonetti, Trissino adotta quasi esclusivamente moduli petrarcheschi, e fra questi solo i più comuni, sempre secondo il criterio della diretta proporzionalità fra frequenza statistica negli autori di riferimento e dignità di riproduzione (cfr. AFRIBO 2001, pp. 137 sg.).

² Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 195.

³ Cfr. BARTUSCHAT 2000, pp. 193 sg.: «La poesia di Petrarca sembra essere per Trissino innanzitutto un serbatoio da cui prelevare immagini, parole, catene sonore, ma capovolgendone il contenuto».

⁴ Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 191.

⁵ Cfr. *Rime* LXXVII. Cfr. BAUSI-MARTELLI 1993, p. 161. P. 162: «L'esperimento nasce dalla consapevolezza che le forme eterometriche mantengono, anche senza rima, una propria identità strutturale, rivelata dalla loro 'spazialità', ossia dalla regolarità con cui i versi brevi si alternano con i versi lunghi». Questa condotta non è tuttavia sistematica, se all'espedito di cui si è detto Trissino unisce anche la rima nel serventese incrociato ricavato da Orazio (*Rime* LIII).

(oltre all'ovvio *terminus ante quem*) sui tempi effettivi di composizione, sia perché il programma letterario trissiniano nel suo complesso è da considerarsi compiutamente formato nelle intenzioni dell'autore già a partire dagli anni immediatamente successivi al 1513, ovvero quando Trissino ha già avuto modo di assimilare ed elaborare i testi teorici su cui si forma, dai *Rhetores Graeci* alla *Summa* di Antonio da Tempo, fino al *De vulgari eloquentia*. Ad ogni modo, se si esclude il contenuto delle prime due divisioni, che può essere riferito a tutti i generi della poesia 'alta', la *Poetica* del 1529 non presenta agganci diretti con la poesia narrativa e drammatica, che sono speciale appannaggio delle ultime due divisioni (già in gran parte composte, lo ricordiamo, all'altezza del '29).

Sulla coerenza fra il sistema teorico aristotelico e gli esiti realizzativi della tragedia Renzo Cremante ha avanzato alcune riserve:

Se è vero che la sperimentazione teatrale dello scrittore vicentino – come anche, del resto, tutta quanta la sua opera poetica – sembra sollecitata, in primo luogo, da uno strenuo interesse teorico, sbaglieremmo tuttavia se considerassimo il suo esercizio tragico come una pura e semplice applicazione *a posteriori* delle teorie aristoteliche. Ogni tentativo di ridurre l'intera tragedia trissiniana sotto l'esclusivo segno intellettuale dell'*Arte poetica*, non potrà infine non risultare, a mio giudizio, fuorviante [...]. Rispetto al paradigma aristotelico, ci troviamo in verità di fronte ad una struttura ibrida, irregolare, contraddittoria, fortemente scorciata e asimmetrica, che non può in nessun modo corrispondere, poniamo, all'archetipo dell'*Edipo Tiranno* sofocleo¹.

Se queste considerazioni sono di fatto pienamente condivisibili, occorrerebbe però rapportare la produzione poetica di Trissino alle implicazioni desumibili dal suo stesso trattato, piuttosto che dall'opera di Aristotele in sé. Infatti, sebbene le ultime due divisioni della *Poetica* seguano indiscutibilmente il tracciato argomentativo della massima autorità classica nel settore, esse non vanno affatto considerate un volgarizzamento, ma piuttosto un'appropriazione selettiva dei contenuti della fonte, rielaborati sulla base delle esperienze teoriche e pratiche successive ad Aristotele.

Anche a prescindere da questo, non si può dire che i precetti di Aristotele, considerati singolarmente, non siano rispettati², ma piuttosto che la *Sophonisba* nel suo insieme non è assimilabile, per struttura complessiva, a una qualsiasi tragedia classica, soprattutto per il fatto di essere disseminata di reminiscenze letterarie posteriori, anche petrarchesche, restando validi i precetti lessicali e stilistici raccomandati nelle prime due divisioni³. Per il resto, la tragedia trissiniana è

¹ CREMANTE 1988, pp. 10 sg.

² Cfr. FERRONI 1980a, p. 116; GRIFFITH 1986, pp. 151 sg.

³ Lo sfruttamento, in relazione alle situazioni testuali, delle varie categorie stilistiche elaborate da Ermogene è sensibile nella tragedia, e agisce soprattutto a livello di connotazione del carattere dei vari personaggi. Cfr. CREMANTE 1988, pp. 14 sg.: «Sul piano dell'elocuzione [...] il poeta tragico si trova [...] nella necessità di dover soddisfare soprattutto a due esigenze, inevitabilmente contraddittorie e che pure apparivano conciliate in maniera insuperabile nello specchio degli

fedelmente aristotelica, ad esempio nell'andamento generale dell'intreccio, in cui tutti i personaggi vedono mutata in peggio la propria sorte alla fine del dramma; si tratta di quella che nella quinta divisione è chiamata *favola semplice*, ovvero quel μῦθος ἀπλοῦς indicato da Aristotele come il miglior tipo di intreccio tragico, in particolare se si passa dalla buona alla cattiva sorte:

Ancora è necessario che la favola che dee essere bella sia più tosto semplice che (come dicono alcuni) duplice. Semplice si dice quella che solamente si muta da felicità in infelicità o ver al contrario. È duplice quella nella quale i buoni si mutano dalla infelicità nella felicità et i rei dalla felicità nella infelicità. E delle dette favole semplici, sarà più bella quella che si muterà dalla felicità nella infelicità, come fa la maggior parte delle tragedie di Euripide, che quella che farà il contrario, cioè che si muterà dalla infelicità nella felicità (*Poetica* 1562, pp. 13r sg.)¹.

Per quanto riguarda i singoli precetti non desunti da Aristotele, essi sono generalmente rispettati eccetto che in pochi ma significativi casi, tutti concentrati nella prima divisione, contestualmente alla rassegna stilistica ermogenica: questo è un chiaro indice della sterilità della teoria presa di peso dal retore greco, della sua non applicabilità – in quanto teoria di stili oratori – al sistema poetico, e in particolare a quello volgare. Quando Trissino raccomanda, sulla scorta di Ermogene, di usare con estrema parsimonia i verbi nello stile solenne (*venerazione*)², in realtà dimentica di aver mantenuto una condotta ben diversa nella *Sophonisba*, dove non c'è traccia di stile nominale e anzi dominano le forme verbali perifrastiche, anche nei cori, in cui ci si aspetterebbe di riscontrare questo tipo di stile. Subito dopo, Trissino aggiunge un avvertimento assente in Ermogene, quello di evitare il più possibile le congiunzioni relative, e anche qui la teoria viene sconfessata dalla pratica, come non ha mancato di rilevare Antonio Sorella³.

Il settore dove si fa più evidente la natura programmatica ed esemplare della tragedia è probabilmente quello della veste grafica che accompagna le scelte fonetiche 'italianiste'. La

esemplari greci: l'altezza, insomma, dello stile, da una parte, il sermone, la dialogicità, la colloquialità, dall'altra [...]. Di fatto la tonalità stilistica e retorica della *Sophonisba* registra un'escursione amplissima, dal sermone familiare, all'ornato metaforico, all'artificio peregrino, alla " lirica dignità " dei cori».

¹ Cfr. Arist. *Poet.* 1453a 12-15: «Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν».

² Cfr. *Poetica*, p. VIv.

³ Cfr. SORELLA 1993, p. 766: «Sul piano sintattico nella *Sophonisba* egli [scil. Trissino] risente [...] della meditazione sulla *Poetica*, sicché le sue future considerazioni sul trattato aristotelico saranno generalmente coerenti con lo stile della tragedia. Peraltro, c'è una regola che troviamo enunciata nelle prime *Quattro divisioni della Poetica*, ma che il Trissino non aveva seguito nella prassi drammaturgica. Si tratta dell'opportunità di evitare – nello stile grave ed allo scopo di ottenere la *venerazione* – le proposizioni relative [...], che nella *Sophonisba* invece abbondano. Ma per il resto, il Trissino è piuttosto coerente nelle sue enunciazioni teoriche al modello preesistente della *Sophonisba*, e questo, a sua volta, risponde ai requisiti linguistici ritenuti fondamentali da Aristotele, sui quali egli aveva meditato, all'inizio del secondo decennio del secolo, prima ancora di aver progettato di scrivere una tragedia».

Sophonisba è menzionata nell'*Epistola de le lettere* in quanto caratterizzata da una condotta ben precisa in fatto di pronuncia vocalica, almeno nelle intenzioni:

[...] in molti vocaboli mi parto da l'ufò fiorentino, e li pronunzio secondo l'ufò cortigiano [...]. In alcuni altri vocaboli poi sono quafi che troppo fiorentino [...]. Come ne la predetta *Sophonisba* si vede: ne la quale tanto hō imitato il toscano, quanto ch'io mi pensava da 'l resto d'Italia poter essere facilmente inteso; ma, dove il toscano mi pareva far difficoltà, l'abandonava e mi riduceva a 'l cortigiano e commune. Il che quanto io habbia saputo fare a 'l giuditio d'altri starà: io certamente l'hō tentato¹.

Più complesso il discorso sull'*Italia liberata da' Gotthi*, che è da sempre stato additato come emblematico fallimento nell'imitazione del modello epico omerico, e di conseguenza nell'applicazione dei precetti aristotelici in materia di poema 'continuato'².

In realtà, lo sforzo di allineamento fra norma e prassi è qui più intenso che altrove. La concezione fortemente tecnica, analitica dell'*ars poetica* che Trissino palesa nel suo trattato è molto verosimilmente alla base dell'insuccesso del poema e, in parte, anche dell'opera drammatica del vicentino: se per Trissino Omero (il *duce*) rappresenta il modello di riferimento e Aristotele (il *maestro*) colui che ha disassemblato tale modello per metterne in luce i singoli componenti, scrivere un'altra *Iliade* doveva significare ricomporre quegli elementi isolati dall'illustrazione teorica in una sintesi nuova ma altrettanto solida e omogenea rispetto al poema originale. Ma Trissino non dispone delle facoltà demiurgiche del poeta: egli non è altro che un pedissequo esecutore delle competenze tecniche di cui è depositario, tutto proteso a dare dimostrazioni pratiche delle singole istanze normative espresse nella *Poetica*, per cui l'*Italia liberata* è il frutto di un cortocircuito autoreferenziale fra teoria e pratica, è teoria essa stessa, anzi una raccolta di teorie individuabili e isolabili (e di fatto isolate, nelle autocitazioni disseminate nella sesta divisione del trattato)³.

¹ *Epistola* 21 sg. (cfr. TRISSINO 1986, pp. 14 sg.). A questo proposito Amedeo Quondam vede «la *Sophonisba* come esemplare della posizione linguistica trissiniana, ma non certo in termini di spontaneità, bensì in termini di consapevole progetto. Il testo, dunque, come mezzo: esattamente come quattro anni dopo, con le *Rime*» (TRISSINO 1981, p. 41 n. 11).

² Cfr. D'AMICO 1999, p. 77: «L'*Italia liberata dai Goti* [...], che avrebbe dovuto essere l'illustrazione delle teorie aristoteliche del suo autore, e dunque l'esempio di epica omerica, è uno dei fallimenti più unanimemente riconosciuti della poesia del Cinquecento italiano. Lo scarto rilevato nell'immaginario comune tra 'mito' e 'modello' si trasforma all'interno dell'opera di Trissino nello scollamento tra modello teorico e prassi poetica». Per i rapporti fra l'*Italia liberata* e la *Poetica*, cfr. QUONDAM 1980, pp. 89-109; VITALE 2010, *passim*.

³ Cfr. QUONDAM 1980, pp. 90 sg., in riferimento alla dedicatoria del poema: «È questa la forma profonda dell'*Italia* trissiniana, quella che da sola istituisce il suo modo di produzione, connota strutturalmente la sua "favola", nelle più minute articolazioni narrative, fonda la tipologia stessa dell'imitazione: in quanto "efficace rappresentazione" funziona (può funzionare) soltanto se si dà a scala 1:1, come riproduzione a grandezza naturale (*non vi lasciar nulla*), restituzione immediata e integrale di ogni *particolarità* dell'originale, del suo corpo linguistico e testuale [...]. La ricerca ossessiva del massimo di verità finisce per produrre il massimo di falsificazione, per svelare la presenza della macchina, del suo artificio: questo Omero in xerocopia non è che un simulacro, un Omero in cartapesta [...]. L'«effetto copia» prodotto dalle dimensioni stesse del *remake* omerico mette continuamente allo scoperto i meccanismi di produzione del testo trissiniano,

Il fatto, poi, che «sull'asse dell'Idea-Omero» Trissino innesti «le altre tradizioni del romanzo occidentale medievale: le *chansons de geste* e il *roman* allegorico»¹, non pregiudica l'aderenza incondizionata alla teoria che si rifa a Omero (non solo Aristotele, ma anche il Demetrio dell'ἐνάργεια citato nella prefatoria al poema), anzi aggiunge ulteriore materiale al repertorio di usi da ricondurre sotto le etichette normative imposte indirettamente da Omero e esplicitamente dai teorici della sua poesia.

I moduli espressivi e linguistici dell'*Italia liberata* sono stati minuziosamente analizzati da Maurizio Vitale, che vi ha ravvisato una profonda fedeltà al modello omerico e ai precetti enucleati nella *Poetica*:

La dicitura del Trissino nell'*Italia liberata* [...] si avvale di una *sentenza* pienamente conforme alle sue concezioni teoriche e alle sue dichiarazioni programmatiche e di una *lingua* del tutto consona alle sue posizioni linguistiche concettuali e prescrittive [...]. La vivissima imitazione di Omero, sostanziale e formale, resta l'elemento principe e caratterizzante del poema [...]. Si ha, per un verso [...], una vivissima ricorsività modulare secondo la dizione propria di Omero [...]. Si ha, per altro verso, la presenza di diverse figure retoriche, di espressione, di parola e di pensiero; in misura ragguardevole di quelle convenienti alla gravità dell'epico, quale l'*iperbole* [...], l'*accumulazione* o *copia verborum* [...], la *sinonimia* [...], l'*anafora* [...]. Nella lingua, a sua volta, il Trissino, in ossequio all'esempio omerico, che concreta una miscidanza linguistica ellenizzante, in conformità con la sua teorizzazione dell'italiano 'comune' e in coerenza con il dettato aristotelico che «ne ῶ heroicῶ» la «varietà delle lingue [...] si ricerca», inserisce, sull'impianto espressivo di fondo di carattere letterario, modi retoricamente «forestieri» i quali, ancora secondo Aristotele, si addicono alla «poesia eroica». Quei modi sono costituiti da parole, forme e costrutti dotti e inconsueti, latineggianti (e talora grecizzanti) [...]; e da parole, forme e costrutti idiomatichi e popolari, indotti dal realismo mimetico e suggeriti dall'*Iliade* omerica; e se i latinismi e i grecismi conferiscono la necessaria «venustà» alla lingua dell'epico, i dialettismi (invero lombardismi e venetismi talora con risponderne meridionali) si accordano alla norma che le parole «particolari di una lingua [...] stannῶ bene ad ufarsi ne ῶ heroicῶ [...]. Ma essa lingua è altresì ricca, per una più meticolosa e realistica esposizione, di tecnicismi, in notevole misura architettonici e militari, e per una più pertinente espressione formale, ad imitazione di Omero, di neoformazioni e di neologismi, di natura dotta e popolare»².

ne enuncia ogni tecnica, ogni scelta, sia parziale che generale». Cfr. anche ZATTI 1999, pp. 602 sg.: «Rispetto al codice classicistico che produce i capolavori della letteratura volgare primo-cinquecentesca (dall'*Arcadia* al *Cortegiano* al *Furioso*) sulla base di una imitazione "discreta", posta sotto il segno della "sprezzatura", del "bon giudicio", della "misura", il Trissino propone una forma di classicismo all'insegna della "affettazione", ovvero percorso e appesantito dalla presenza della "fatica", tutto all'opposto della mirabile "grazia" ariostesca».

¹ QUONDAM 1980, p. 98. Cfr. VITALE 2010, pp. 9-11.

² VITALE 2010, pp. 209-213.

Il poema è dunque pienamente conformato alle declinazioni dello stile elevato, sia nelle *sentenze* (l'έννοια di Ermogene, o διάνοια per Aristotele) che nelle *parole* (il λόγος), dunque l'imitazione si realizza principalmente a livello retorico e lessicale, secondo i principi esposti nella prima, nella quinta e nella sesta divisione. L'uso spregiudicato di comparazioni, similitudini e linguaggio metaforico¹, nonché l'abbondanza di tropi e figure² sono in primo luogo funzionali a generare quell'ένάργεια che nella prefazione al poema è indicata come il più efficace strumento di rappresentazione mimetica delle azioni umane³. Come si è visto, Trissino interpreta il concetto attinto da Demetrio come ἀκριβολογία, e quest'ultima come minuzia di particolari piuttosto che come precisione icastica dell'έκφρασις, rifacendosi ai lunghi 'elenchi' omerici come i 266 versi del cosiddetto 'catalogo delle navi'⁴. Tuttavia, quello che nella poesia omerica è un tratto formulare funzionale all'oralità dell'esecuzione rapsodica, non diversamente dalla ricorsività di espressioni, versi e interi gruppi stichici nel corpo del poema, in un contesto come quello dell'epica rinascimentale i motivi legati alla fruizione aurale sono inevitabilmente destinati a produrre un inopportuno anacronismo.

Sul piano lessicale, sempre secondo i rilievi di Maurizio Vitale l'*Italia liberata* da una parte realizza pienamente l'ideale di lingua mescidata desunto dal *De vulgari eloquentia* che rispecchia, di riflesso, l'impasto di forme dialettali del poema omerico; dall'altra si rifa a quest'ultimo nell'uso sistematico di tecnicismi, in particolare della sfera militare e architettonica. Per quel che concerne il primo versante, quello della variabilità diatopica e diastratica, la mescolanza si realizza soprattutto attraverso l'utilizzo di dialettismi, rigorosamente selezionati secondo il criterio della comprensibilità a livello sovraregionale⁵, e di forme culte di ascendenza latina e, più raramente, greca⁶. I termini dialettali sono perlopiù attinti dai volgari di area veneta, in particolare dal vicentino, ma molti di essi trovano attestazione, con leggere varianti fono-morfologiche, anche in altre circoscrizioni del dominio italo-romanzo, a conferma dell'effettiva operatività del principio di selezione enunciato nella *Poetica*⁷. Anche i numerosi tecnicismi, neologismi e prestiti⁸ assolvono la funzione di incrementare la potenza espressiva dell'elocuzione avvicinandola il più possibile alla policromia del linguaggio omerico, oltre a favorire l'icasticità attraverso una procedura di segno inverso rispetto a quella

¹ Cfr. QUONDAM 1980, pp. 105 sg.; VITALE 2010, pp. 44-57. Le comparazioni sono raccomandate nella sesta divisione per produrre l'*ammirabile* (θαυμάσιος, cfr. Arist. *Poet.* 1452a 6) nell'epica (cfr. *Poetica* 1562, p. 26r).

² Cfr. VITALE 2010, pp. 57-64.

³ Cfr. cap. 4.4. Cfr. QUONDAM 1980, pp. 103-108; VITALE 2010, p. 14.

⁴ Cfr. Hom. *Il.* II 494-759.

⁵ Cfr. *Poetica*, p. IVv: «[...] se sονω particolari di una lingua [...] ε tali che si possανω intendere facilmente da tutti, si pοννω sicuramente ufare, sianω di che lingua si volja».

⁶ Cfr. VITALE 2010, pp. 65 sgg.

⁷ Cfr. MORSOLIN 1894, pp. 293 sg.; LIEBER 1993, pp. 453 sg.; LIEBER 1996, p. 52; LIEBER 2000, p. 138; VITALE 2010, pp. 87-96.

⁸ Cfr. LIEBER 1993, pp. 454 sg.; LIEBER 1996, pp. 51 sg.; LIEBER 2000, pp. 137 sg.; VITALE 2010, pp. 196-208.

realizzata mediante il linguaggio metaforico: se quest'ultimo, infatti, produce evidenza visiva grazie a un allontanamento dal referente, il tecnicismo costituisce il massimo livello di approssimazione fra significante e significato, generando una deissi diretta, non mediata.

Il lessico tecnico, e in generale il linguaggio dell'uso concreto, oltre a soddisfare le esigenze dell'ἐνάργεια si avvicina ai requisiti lessicali del *costume*, lo stile ermogenico che impone un'aderenza espressiva alla specificità del personaggio del quale si riporta un discorso nel poema, in termini di carattere e di ruolo sociale e professionale¹. In particolare, questo tipo di lessico 'funzionale' sembra si possa ascrivere alla sottocategoria stilistica della *simplicità*, che consiste nell'utilizzo di un'espressione spontanea, non mediata, concreta, ancorata alle occasioni della vita quotidiana².

Il *corpus* autoriale trissiniano è frutto non di uno scollamento fra i presupposti teorici e gli esiti della composizione pratica, bensì di un'applicazione pedissequa, letterale, analitica dei singoli precetti elaborati a partire dall'esegesi dei maestri classici nel campo della poetica, operazione che si ripercuote inevitabilmente sulla qualità del prodotto letterario: il testo poetico trissiniano è un edificio con i mattoni a vista, una costruzione dalla quale emergono, in rilievo, i componenti non armonizzati e omogeneizzati da una sincera vocazione creativa, ma fieramente esibiti a dimostrazione della produttività delle norme illustrate nel trattato. Si tratta di una patente ostentazione di coerenza, un'apologia del proprio sistema di idee pianificata nei minimi dettagli, secondo un'ansia di autogiustificazione che affiora prepotentemente anche negli scritti teorici di argomento linguistico, in particolare nel *Castellano*, e che ha finito per decretare il sostanziale isolamento culturale del letterato vicentino, eminente propulsore dei dibattiti linguistico-letterari della prima metà del Cinquecento, ma di fatto escluso dalla vitalità dei dibattiti stessi e dalla possibilità di confrontarsi dialetticamente con le altre posizioni critiche.

¹ Cfr. *Poetica*, pp. VIIIr sg.: «cōstume [...] è il dare a tutte le persone se intrōducōnō ne i pōemi le cōnsuete proprie e cōvenevoli lorō parole, verbigratia a 'l capitaniō far dire parole da capitaniō, a 'l soldatō da soldatō, a 'l giudice da giudice, a 'l lavoratore da lavoratore, e simili; e cōsì a lō inamoratō, a 'l giōtō, a 'l timidō, a 'l prodigō, a lō avarō et a l'j'altri, che propriamente affetti si kiamanō, attribuire le proprie e cōvenevoli parole».

² Cfr. AURIGEMMA 1965, p. 35 n. 1: «È abbastanza noto il fatto che la "simplicità" nel discorso poetico, nell'andamento del verso, fu cara al Trissino stilista: è interessante sottolineare il fatto che egli traduca anche in teoria quella che fu una sua tendenza di scrittore. Ma è forse meno osservato il fatto che il Trissino cercò anche una "simplicità" lessicale, intesa come forma di purezza e anche di concretezza, cui non è estraneo il modello dantesco». Cfr. anche LIEBER 1993, p. 453.

9. Fortuna della *Poetica*: le postille di Tasso

La *Poetica* conobbe il suo momento di massima popolarità nella seconda metà del XVI secolo, allorché fiorì il dibattito sul verso eroico e, in generale, sui metri da adottare nei vari generi poetici. Pare che l'opera non abbia dunque conosciuto un successo immediato, in parte oscurata dal profondo impatto sortito nello stesso periodo dalle *Prose bembiane*, in parte relegata in secondo piano dagli scritti di teoria linguistica che Trissino diede alle stampe nello stesso anno. La polemica fra i letterati era, all'altezza del 1529, ancora tutta concentrata sulla lingua, e proprio la *Poetica* di Trissino fece da apripista allo sviluppo di una serie di riflessioni sul sistema letterario nel suo complesso, che furono avviate su larga scala solo dalla riscoperta e diffusione del trattato aristotelico. La scarsa fortuna dell'opera in questa frazione di secolo è testimoniata da Lodovico Dolce, che così scrive nel quarto libro delle *Osservazioni* (1550):

[...] il Trissino empì la sua poetica non meno di piedi, di volte, di ritondelli, di motti confetti, e di sermontesi, che di omeghi, e di altri caratteri greci: fatica così poco necessaria et utile, che pochissimi hanno preso cura di leggerla. Questo è quel Trissino; il quale nella epistola, che egli scrive nella fronte del suo *Belisario*, ardisce affermar che niun de' poeti Latini conobbe la vera forma della poesia: come ch'egli solo sapesse quello che tanti divini ingegni non seppero¹.

Allorché prese avvio la *querelle* sul metro più conveniente all'epica, sollecitato dalle speculazioni esegetiche intorno alla *Poetica* di Aristotele, l'interesse nei confronti del sistema teorico trissiniano e delle posizioni espresse dal vicentino in merito al tema in questione favorì decisamente la riscoperta del suo trattato, in particolare di quelle ultime due divisioni che apparvero solo nel 1562, quando il dibattito era già vivo. Il lettore della *Poetica* più significativo di questa fase storica è senza dubbio Torquato Tasso, che dimostra di accogliere – ma anche di respingere – diverse istanze teoriche trissiniane nella sua produzione in versi nonché nei *Discorsi dell'arte poetica* (1587) e *Del poema eroico* (1594). L'ansia di procurarsi i volumi del trattato è testimoniata dalle lettere tassiane, nelle quali l'autore della *Gerusalemme liberata* chiede a più riprese ai suoi corrispondenti – in particolare Giovan Battista Licino e Antonio Costantini – di aiutarlo a trovare le ultime due divisioni della *Poetica*:

¹ DOLCE 2004, p. 468.

Penso di far la giunta a quel de la *Poesia toscana*, perché ho vista la *Poetica* del Trissino: la qual prima non aveva vista: ma mi manca la quinta o la sesta parte, la qual peravventura si dee trovare: quella, dico, ne la qual tratta de le figure¹.

Ma in tutti i casi ricuperatemi la *Poetica* del Trissino, e gli altri libri, se volete essermi quell'amorevol Costantino che sempre mi siete stato².

De la *Poetica* del Trissino ho bisogno, ma non l'avrei minore de gli *Opuscoli* di Plutarco; benché molto mi pesi d'essere astretto a durar la fatica di rileggere e di segnare. Grande obbligo le avrei avuto, se di questo negozio avesse trattato co 'l signor cardinale Gonzaga per ispedirlo, sollecitandolo a farmi il favore ch'io li dimando³.

La prima lettera risale ai primi di settembre del 1587, ed è indirizzata allo stesso Giovanni Battista Licino che si occupò di dare alle stampe, nello stesso anno, i *Discorsi dell'arte poetica*⁴. Questi si devono supporre già composti nel 1566⁵, prima che Tasso avesse avuto modo di visionare la *Poetica* di Trissino, ovvero, come si desume dalla lettera in questione, durante i mesi immediatamente precedenti alla lettera stessa. Nei *Discorsi*, infatti, non c'è traccia di una conoscenza diretta del trattato, ma vi appare una delle più note sentenze stroncatorie nei confronti dell'opera poetica trissiniana, messa a confronto con la produzione ariostesca sul piano del successo riscontrato:

[...] l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte le età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti lo lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce degli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane⁶.

Come si legge nello stralcio della lettera succitato, Tasso aveva intenzione di sfruttare le prime quattro divisioni della *Poetica* di Trissino per rimaneggiare il dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia*

¹ Lettera a Giovanni Battista Licino del 1587 (TASSO 1853-55, III, p. 250).

² Lettera ad Antonio Costantini del 12 giugno 1588 (TASSO 1853-55, IV, p. 72).

³ Lettera ad Antonio Costantini del 21 luglio 1588 (TASSO 1853-55, IV, p. 83).

⁴ Cfr. Luigi Poma in TASSO 1964, p. 267.

⁵ Cfr. Luigi Poma in TASSO 1964, p. 263.

⁶ TASSO 1964, pp. 22 sg. Lo stesso passo ricorrerà identico nei *Discorsi del poema eroico*: cfr. TASSO 1964, p. 126.

*toscana*¹, che aveva composto nel 1585 e pubblicato sempre nel 1587². In questa operetta vengono infatti passate in rassegna le maggiori forme metriche della tradizione lirica italiana, oltre a essere affrontate questioni legate all'elocuzione, alla retorica e alla musica. Per l'analisi delle figure retoriche, Tasso avrebbe desiderato servirsi delle due divisioni del 1562, che ancora nel 1588 non era riuscito a procurarsi, come dimostrano i solleciti contenuti nelle lettere ad Antonio Costantini, il quale in quel periodo si trovava a Bologna. Peraltro, il modello teorico di riferimento per il dialogo di Tasso è rappresentato proprio dalla traduzione trissiniana del *De vulgari eloquentia*, oltre al Περὶ ἐρμηνείας di Demetrio e alla *Topica* di Giulio Camillo Delminio³.

Al profondo interesse, da parte di Tasso, per le teorie poetiche di Trissino non fa riscontro, come si evince dal giudizio perentorio espresso nei *Discorsi dell'arte poetica*, un'ammirazione per gli esiti concreti della sua produzione in versi⁴, sulla quale, a partire dalla seconda metà del secolo, cade su tutti i fronti la censura più aspra. Già Bernardo Tasso aveva espresso, in una lettera del 1559, le stesse considerazioni intorno alla distanza abissale che separa Ariosto e Trissino poi ribadite dal figlio⁵. Eppure, Tasso non rimane indifferente di fronte all'eccezionalità della sperimentazione poetica del letterato vicentino. La sua vocazione critica è testimoniata, oltre che dalle opere teoriche, dalla fitta attività di commento ai testi da lui posseduti e studiati, in forma di glosse marginali, e fra questi testi va annoverata anche la *Sophonisba* di Trissino⁶, oltre all'*Ars poetica* di Orazio nelle cui postille, databili al 1585, Trissino è citato per ben tre volte⁷.

Per quanto riguarda il poema epico, Tasso non poteva evitare di confrontarsi con l'ingombrante precedente trissiniano: lo stesso titolo del suo capolavoro presuppone un atto di confronto, di superamento, di sostituzione nei confronti di quello che Trissino aveva prepotentemente imposto come il più fedele esempio volgare di epica omerica⁸. Gli stessi *Discorsi* poggiano, sul fronte del *romanzo*, sulla ricerca di una soluzione al conflitto fra due necessità, quella di aderire puntualmente

¹ Cfr. MORSOLIN 1894, p. 336.

² Cfr. Giovanni Baffetti in TASSO 1998, p. 667.

³ Cfr. Giovanni Baffetti in TASSO 1998, pp. 667 sg.

⁴ Cfr. CIAMPOLINI 1896, p. 6: «Né le conseguenze che il Trissino volle trarre dal suo ragionamento furono accolte in tutto dai suoi successori e seguaci; neppure dal Tasso, il quale scrivendo un poema foggiate sugli antichi, come ei credette, ed essendo ammiratore delle dottrine poetiche del Trissino, nella versificazione non lo imitò». Ad ogni modo, bisogna tenere presente che quasi l'intera produzione poetica tassiana si colloca a monte della lettura della *Poetica* da parte dell'autore.

⁵ Cfr. ZATTI 1999, pp. 597 sg.

⁶ Cfr. BARILLI 1997, p. 44 n. 17: «L'autore dell'*Aminta* certo non lesina le sue reprimende al predecessore per quanto riguarda un mancato rispetto del livello stilistico, nobile, controllato, che dovrebbe convenire alla tragedia; ma il giudizio complessivo su quell'opera è senz'altro improntato ad ammirazione e consenso». Cfr. anche ALTROCCHI 1928, p. 942; WILLIAMSON 1948, p. 154; SORELLA 1993, pp. 765 sg.

⁷ Cfr. ALTROCCHI 1928, pp. 935-937, 942 sg.; WILLIAMSON 1948, p. 154.

⁸ Cfr. ZATTI 1999, p. 598: «Trissino [...], col suo clamoroso fallimento di poeta a fronte dell'ambizione del suo progetto eroico, è certamente un protagonista della riflessione teorica tassiana sulle soglie della *Liberata*: più esattamente, egli diventa precocemente il fantasma da esorcizzare della nostra tradizione epica, il cadavere ingombrante sulla strada di chi voleva diventare poeta eroico sfidando l'Ariosto e il suo *Furioso*». Sulla matrice trissiniana del titolo della *Gerusalemme liberata*, cfr. *ibid.*, p. 606; GRIFFITH 1986, p. 163.

al sistema normativo aristotelico e quella di soddisfare le esigenze e i gusti del pubblico a cui l'opera è destinata: Trissino da una parte, Ariosto dall'altra¹.

In ambito metrico, si è già visto come Tasso non nutra dubbi sull'eccellenza dell'ottava sopra le altre soluzioni disponibili al poeta eroico², tuttavia egli adotta il verso sciolto nella sua ultima fatica, il poema *Il mondo creato* (composto fra il 1592 e il 1594, pubblicato postumo nel 1607), elevando questa pratica versificatoria a rimarchevoli vette espressive³. Sui fenomeni di interazione vocalica all'interno del verso, Andrea Acri ha rilevato nella *Gerusalemme liberata* una cospicua presenza di dispositivi riconducibili al dominio espressivo della *gravitas* bembiana⁴. In particolare, in un verso come «ed aprir la gran bocca orsi e leoni»⁵ le vocali *a* e *o*, specie quelle in sinalefe in corrispondenza della cesura efemimere, rivestono un ruolo marcatamente fonosimbolico se si considera la modalità articolatoria del nesso fonemico, atto a riprodurre una sorta di 'ruggito' attraverso la successione di due vocali che, già secondo Bembo, si pronunciano «con più aperte labbra»⁶. Ma una formulazione teorica più aderente all'esito tassiano è contenuta nella prima divisione della *Poetica* di Trissino, sebbene questa non fosse stata ancora consultata da Tasso all'altezza della composizione del poema:

A la [...] venerazione si ricercano parole larghe et alte, e che quasi constringano altrui ad aprir la bocca ne 'l proferirle; e questo specialmente fanno quelle parole che hanno molte *a* et *o*, e massimamente se sono poste in fine de le parole o siano collocate ne le principali cesure de i versi (*Poetica*, p. VIv).

Come si è visto⁷, questo passo, come del resto tutta la sezione dedicata alle *forme di dire*, non è altro che un volgarizzamento di Ermogene (l'indicazione relativa alle cesure è in realtà un'aggiunta originale di Trissino). Oltre alle *Prose*, Tasso potrebbe aver avuto presente proprio il luogo ermogenico a cui attinge Trissino: l'autore della *Liberata* aveva letto il Περὶ ἰδεῶν, come dimostra

¹ Cfr. ZATTI 1999, p. 599: «Trissino è figura antagonistica centrale nei *Discorsi* tassiani, non tanto per la quantità di riferimenti e allusioni (che pure sono cospicui), quanto per la posizione di rilievo strategico che questi assumono [...]. In quanto autore e letterato, Torquato si schiera decisamente dalla parte di Aristotele e dei modelli antichi, che rappresentano per lui la via della 'ragione'; ma in quanto lettore e cortigiano aderente all'uso contemporaneo, egli trova, come tutti, il Trissino illeggibile e l'Ariosto "divino". E la sua sfida è di essere insieme Trissino e Ariosto, e sotto certi riguardi di non essere né l'uno né l'altro: essere Trissino, e non Ariosto, fin dove la 'ragione' lo induce alla fedeltà agli antichi e ad Aristotele; essere poi Ariosto, e non Trissino, per l'evidente necessità di mirare al consenso universale e dunque adeguarsi ai gusti del pubblico cortigiano».

² Cfr. cap. 5.3.

³ Cfr. GRIFFITH 1986, pp. 164 sg.; PAZZAGLIA 1990, p. 116.

⁴ Cfr. ACRIO 2001, *passim*.

⁵ *Ger. lib.* XIV 73 4. Cfr. ACRIO 2001, p. 115.

⁶ POZZI 1978, pp. 131 e 132.

⁷ Cfr. cap. 4.5.

nel quarto libro del *Discorso del poema eroico* in cui discute criticamente il sistema delle sette idee elaborato dal retore di Tarso, comparandolo con quelli affini di Demetrio e Cicerone¹.

L'interesse nei confronti di Ermogene potrebbe aver sollecitato ulteriormente Tasso nella ricerca del trattato trissiniano, che dovette pervenire in suo possesso, come si è già accennato, poco prima di settembre del 1587. La consuetudine di annotare le proprie considerazioni sui testi letti con particolare interesse critico non risparmiò neppure la *Poetica*, insieme al *Castellano* che si trovava legato insieme al trattato nella copia acquisita dal poeta di Sorrento². Questa copia fu ritenuta dispersa fino alla metà del Novecento, quando Edward Williamson diede notizia dell'esistenza di un volume conservato presso la Houghton Library di Harvard che, sulla base di numerose evidenze incontestabili, doveva essere identificato proprio con l'esemplare tassiano³. Solo pochi anni dopo, nel 1955, il volume in questione comparve registrato presso un catalogo di manoscritti e libri rari messi in vendita dalla libreria Hoepli di Milano, e venne successivamente acquistato da Renzo Bonfiglioli⁴, ricco proprietario terriero ferrarese di origine ebraica che allestì, fra gli anni Quaranta e Sessanta, una collezione libraria antiquaria di notevole pregio⁵. La *Poetica* venne messa a disposizione dal collezionista presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia, consentendo ad Anna Maria Carini di visionarla e di pubblicare il testo delle postille tassiane⁶. Dopo la morte del possessore, avvenuta nel 1963, il fondo librario andò incontro a una rapida dissoluzione per mano di acquisti privati non adeguatamente arginati dalle istituzioni bibliotecarie, che sole avrebbero potuto garantirne la sopravvivenza nella sua integralità. Verso la fine degli anni Settanta la Beinecke Library di Yale

¹ Cfr. TASSO 1964, pp. 190-192. Analoga riflessione intorno ai diversi sistemi tassonomici proposti dai retori classici per la classificazione delle tipologie stilistiche è condotta nella *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. di Monsignor Della Casa*, pubblicata nel 1582 (cfr. PATTERSON 1970, p. 190). Qui, a differenza di quanto avviene nel *Discorso*, nell'elenco delle sette idee principali di Ermogene viene omessa la γοργότης. Cfr. TASSO 1875, p. 118: «Da vari scrittori, vari caratteri o idee o forme, che vogliam dirle, di stile sono state costituite; perché Demetrio Falereo, il qual da Marco Tullio dolce oratore ed acuto filosofo è nominato, quattro ne pone [...]. Molto più ne mette Ermogene nel suo libro delle *Idee*; che sono, l'idea chiara, la grande, la bella, la morata, la vera e la grave; ed altre poi ad alcune di queste sottopone». Ermogene è cursoriamente preso in causa da Tasso anche nel dialogo *Il Ficino ovvero de l'arte*, composto probabilmente verso la fine del 1592 (cfr. TASSO 1998, p. 977). Per lo sfruttamento di Ermogene da parte di Tasso cfr. PATTERSON 1970, pp. 187-193 e *passim*; DANIELE 1994, p. 124.

² Le postille devono risalire al periodo immediatamente successivo all'acquisizione del volume. Cfr. WILLIAMSON 1948, p. 158; CARINI 1957, p. 33.

³ Cfr. WILLIAMSON 1948, pp. 154 sg. Lo studioso riporta una nota di Angelo Solerti del 1895 (dalle *Notizie dei libri postillati da Torquato Tasso*, appendice alla *Vita di Torquato Tasso*, vol. III, edita da Loescher), nella quale si legge: «Trissino, *La Poetica* e *Il Castellano*, Vicenza, T. Ianuculo, 1529, in-fol. Esemplare tutto postillato dal Tasso presso il cardinale Valenti Gonzaga ai tempi del Serassi. Oggi non si sa dove si ritrovi. Le miscellanee del card. Valenti, da vero preziosissime, ora si conservano nella R. Bibl. Vittorio Emanuele, di Roma, ma purtroppo una mano rapace ne tolse via le più belle gemme, tra cui le prime edizioni del Trissino; chi sa che fra queste non si conservassero gli opuscoli postillati da Tasso?» (*ibid.*, p. 154).

⁴ Cfr. CARINI 1957, pp. 32 sg.

⁵ Cfr. PETRELLA 2016, pp. XV-XIX.

⁶ Cfr. CARINI 1957, p. 32. Per la trascrizione delle postille (della *Poetica* e del *Castellano*) cfr. pp. 36-73. Sulle vicissitudini occorse al postillato tassiano della *Poetica* fino allo studio della Carini cfr. anche BALDASSARRI 1996, pp. 387-389.

acquistò in blocco una porzione piuttosto cospicua della collezione Bonfiglioli¹, che è stata accuratamente schedata nel 2016 da Giancarlo Petrella. Questo nucleo, formato da oltre quattrocento edizioni di XV e XVI secolo, purtroppo non include il volume trissiniano, che si deve supporre scorporato dalla collezione prima dell'acquisizione americana. In base a una ricerca da me effettuata sul catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, l'unico esemplare conservato in una biblioteca pubblica italiana che avrebbe potuto corrispondere all'oggetto in questione sulla base della descrizione fornita (volume postillato contenente *Poetica* e *Castellano*) è quello conservato nel Fondo antico della Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza, ma un successivo controllo di questa copia ha deluso le aspettative. Il libro appartenuto a Tasso è con ogni probabilità confluito in una collezione privata, purtroppo difficilmente individuabile.

La maggioranza delle postille ribadiscono semplicemente il contenuto dei passaggi a cui fanno riferimento², fissando concetti notevoli e assolvendo la medesima funzione delle sottolineature, pure numerose. La relativa esiguità di commenti e considerazioni personali denota l'impazienza e la rapidità della lettura da parte di Tasso, che pure dimostra profonda attenzione e intelligenza nell'individuare e isolare i principali nuclei tematici affrontati nel trattato³. La massima concentrazione di annotazioni si ha nelle sezioni metriche, ma un nucleo piuttosto consistente riguarda la rassegna delle *forme di dire*⁴, a conferma dell'interesse da parte di Tasso nei confronti della teoria stilistica di Ermogene.

Alcune postille risultano importanti per contribuire a tracciare una mappa degli interessi culturali del loro autore: ad esempio alla pagina IIIv, in corrispondenza del passaggio in cui Trissino enuncia la suddivisione dantesca del dominio linguistico italo-romanzo in quattordici varietà regionali, Tasso annota: «quatordec lingue italiane. Vedi Olao Magno»⁵. La *Historia de gentibus septentrionalibus* dell'arcivescovo svedese Olao Magno, pubblicata a Roma nel 1555 e volgarizzata da Remigio Nannini in due versioni, una compendiaria (Bindoni, Venezia 1561) e una integrale (Giunti, Venezia 1565), fu ampiamente utilizzata da Tasso in alcuni luoghi della *Gerusalemme liberata*, nel dialogo *Il*

¹ Cfr. PETRELLA 2016, p. XX.

² Cfr. WILLIAMSON 1948, p. 155; CARINI 1957, p. 33.

³ Sulle caratteristiche generali di queste postille cfr. WILLIAMSON 1948, pp. 156 sg.: «Frequently Tasso seizes on particular words of an example cited by Trissino [...]. The attentiveness of his reading is shown by the cross references, by the comparison of thoughts expressed in one section with those found in another, and by substitution of exact for general statement. Occasionally he appears to miss Trissino's point, but in general his thorough knowledge of poetics enables him to indicate refinements of, or exceptions to rules propounded by Trissino [...]. In the *Poetica* postils there are occasional direct judgments of poetry». Cfr. anche CARINI 1957, p. 33: «[...] queste postille [...] prevalentemente riassumono o indicano i passi del testo trissiniano. Ma non mancano i rimandi ad altre parti dell'opera e commenti più personali. Alcune postille, anzi, denotano addirittura una certa impazienza. Altre, evidentemente scritte in fretta, presentano frequenti abbreviazioni, cancellature e qualche errore».

⁴ Cfr. WILLIAMSON 1948, pp. 155 sg.

⁵ CARINI 1957, p. 37.

*Messaggiero*¹ e, soprattutto, nel *Re Torrismondo*², tragedia di ambientazione nordica. Il rinvio a Olao Magno contestualmente a questo passaggio della *Poetica* fa senz'altro riferimento al capitolo IV del quarto libro dell'opera, che reca il titolo *De quintuplici lingua Septentrionalium regnorum* (*Delle cinque lingue de' regni del Settentrione* nel volgarizzamento veneziano). Qui si legge (cito dal volgarizzamento):

Con questa diversità d'abiti e d'arme, si dichiara quanto sia grande la differenza e la distanza delle regioni, delle lingue, dell'età e de gli esercitii. Le regioni adunque sono assai grandi, come sono i Lapponi, i Moscoviti, i Sveoni, i Gotti, i Vermori, i Dalensi, i Montanari et i Norvegiani, la grandezza de' quali, così per lo lungo come per lo largo, è maggiore che tutta l'Italia insieme, la Francia e la Spagna [...]. Là onde ei non è maraviglia che in quei paesi si trovino cinque lingue diverse, cioè quella de' Settentrionali Lapponi, o Botniesi, quella de' Moscoviti, quella de' Ruteni, de' Finni, e quella de' Sveoni, o Gotti, o Germani³.

L'accostamento fra le due concezioni di diversità linguistica, quella di Olao operante su base 'nazionale' e quella dantesca che ha come principale fattore discriminante le circoscrizioni regionali all'interno del dominio linguistico italo-romanzo, avrà suggerito a Tasso una serie di considerazioni intorno al concetto di lingua e ai criteri in base ai quali un idioma è circoscrivibile e definibile rispetto agli altri.

In alcuni casi Tasso mostra di non condividere la scelta degli esempi poetici portati da Trissino, come a p. VIIr dove, in coincidenza delle due terzine tratte dal canto XVII del *Paradiso* (vv. 73-75 e 85-87) a illustrazione dello *splendore*, commenta così: «I versi non sono splendissimi [*sic*]. Quegli più tosto *La gloria di colui che tutto move*»⁴. Qui Tasso non afferra evidentemente la puntualità del tipo di *sentenza* raccomandato da Trissino per questa forma stilistica, ovvero i pensieri «di qualche buona operazione, cioè di cosa che paja a tutti lodevole e ben fatta»⁵: il principio della medesima cantica suggerito al posto dei due esempi suddetti non contiene infatti alcun pensiero riconducibile alla sfera delle buone azioni.

Qualche difetto di lettura si registra anche nella sezione metrica della seconda divisione, dedicata alla casistica delle positure dell'accento nei versi della tradizione lirica italiana, in particolare

¹ Cfr. GORI 1990, pp. 178-181; Giovanni Baffetti in TASSO 1998, p. 308.

² Cfr. Vercingetorige Martignone in TASSO 1993, pp. XXI, XXXI; Giancarlo Monti in OLAO MAGNO 2001, p. 249 n. 28. In una lettera ad Ascanio Mori dei primi di settembre del 1586 si legge: «In quanto a l'Olaio [...], [i]l libro m'è necessario per questa, e per un'altra tragedia, e per altre mie composizioni fatte e da fare» (TASSO 1853-55, III, p. 36). Tasso aveva ovviamente già avuto modo di consultare e utilizzare il trattato, in occasione della stesura della *Gerusalemme* e del *Messaggiero*.

³ OLAO MAGNO 1561, p. 113. Su questo passaggio cfr. POLI 1999, pp. 251 sg.

⁴ CARINI 1957, p. 39.

⁵ *Poetica*, p. VIIr.

nell'endecasillabo. Tasso mette in relazione il passo in cui Trissino sostiene che ogni parola deve avere uno e un solo accento acuto (p. XIIIv) con quello in cui si dice che il sesto piede di ogni trimetro giambico deve essere necessariamente un pirrichio (p. XVv). Il commento è il seguente: «Ciascuna parola o di due o di più sillabe bisogna ch'abbia un accento acuto, dunque nel sesto piede non sarà sempre necessario il pirrichio ma v'avrà luogo il trocheo ne le parole di due sillabe». Secondo Tasso, dunque, Trissino «si contraddice»¹. In realtà, il lettore della *Poetica* non si avvede che il sesto piede coincide per Trissino con l'undicesima e l'eventuale dodicesima sede dell'endecasillabo, e non, come sembra intendere, con le ultime due sedi effettive dell'endecasillabo sdrucchiolo (pirrichio) e piano (trocheo)². Lo stesso fraintendimento è alla base di altre due postille, la prima delle quali è annotata nel margine superiore di p. XVv, e recita: «L'ammezzato può esser tutto di iambi, lo scemo può esser tutto di iambi dunque può [avere] l'accento acuto su l'ultima sillaba, il ch'è falso ne lo scemo e vero ne l'ammezzato»³; la seconda è vergata nel margine interno in coincidenza delle righe 6-23 di p. XVIIr ed esprime lo stesso concetto: «Ne lo scemo non può esser in modo alcuno il diambio o l'epitrito terzo perché l'accento acuto sarebbe su l'ultima»⁴. Se può essere individuata un'imprecisione da parte del vicentino nel passo additato da Tasso, essa consiste piuttosto in questo: essendo la dodicesima sillaba del trimetro scemo virtualmente 'incipite', in quanto assente, la sesta sede potrà accogliere non soltanto il pirrichio ma anche il giambo. Tuttavia la svista è solo apparente, in quanto all'inizio del capitolo *De le terze mifure* Trissino precisa che in quell'occasione egli si riferiva all'endecasillabo sdrucchiolo, con l'ultima sillaba 'bloccata' nella misura breve, ovvero atona: «La terza mifura poi bisogna essere, come havemō dettō, o peon secōndō o ionicō maggiore; e questō dicō ne 'l pienō, perciocché ne 'l scemō può essere appressō le dette due mifure anchora di jambō o epitritō terzō»⁵.

È probabile che Tasso, tratto in inganno dal meccanismo che regola, nella teoria trissiniana, il computo sillabico dei metri 'sovrabbondanti', nei quali «la syllaba che sōprabōnda a la mifura, si

¹ CARINI 1957, p. 42.

² Si veda la postilla vergata nel margine inferiore di p. XVv e collegata alla presente tramite un asterisco: «L'ultima misura di necessità è peon secondo o ionico maggiore, cioè nel quinto piede è necessario il iambo o il spondeo e nel sesto il pirrichio. Nel sesto spesso si trova il trocheo. Io dico ne lo scemo» (CARINI 1957, p. 43). Cfr. anche le postille alle rr. 18-23 di p. XVIIr: «Io vo piangendo i miei passati tempi, nel quale il trocheo è l'ultimo piede», e nel margine interno inferiore della stessa pagina: «Ma co 'l ditrocheo è numerosissimo, come quello *Giunto Alessandro a la famosa tomba*, e con l'antispasto, come quello *Arbor vittoriosa e trionfale* o con altro piede, e con l'epitrito quarto ancora è numerosissimo come *Chiunque alberga tra Garonna e 'l monte*» (CARINI 1957, p. 44). In quest'ultima annotazione, per inciso, Tasso commette un'imprecisione nell'imprecisione, in quanto le ultime quattro sillabe del secondo verso citato non formano un antispasto ma un peone terzo.

³ CARINI 1957, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Poetica*, p. XVIIr. La postilla tassiana a questo passo ribadisce l'errore di decodifica del non immediato sistema descrittivo adottato da Trissino: «La terza misura bisogna esser peon o secondo o ionico maggiore nel trimetro pieno, ma ne lo scemo ha luogo il trocheo» (CARINI 1957, p. 44).

pilja ne 'l principio»¹, abbia considerato questa norma generalizzata per tutti i tipi di verso, dunque anche per i 'pieni', gli 'scemi' e gli 'ammezati'. Secondo questa interpretazione, l'assenza della sillaba nel trimetro scemo sarebbe da intendere all'inizio e non alla fine del verso. A ciò farebbe pensare quanto si legge in un'altra postilla, una lunga annotazione posta in margine a p. XVIII^r in cui, dopo averne riepilogato il contenuto (tendenziale prevalenza dell'accento acuto in sede pari per i versi giambici e in sede dispari per i trocaici), Tasso osserva: «Questa regola non ha sempre luogo, come in quel bel verso *Nel dolce tempo* ne 'l quale l'accento acuto è ne la terza, e in quell'altro *Ad una gran marmorea colonna* l'accento acuto è ne la quinta. E molti altri si leggon sì fatti»².

Tasso mostra un certo interesse anche nei confronti della digressione sulla cesura: dove Trissino accorda piena legittimità al confine di parola dopo quarta e sesta sillaba acute, il commentatore rileva una «limitazione a la regola data a carte XVIII»³, ovvero quella secondo cui «'l jambico [...] la cefura, terminante in grave, vuole ne le dispari, cioè ne la terza, ne la quinta, ne la settima e ne la nona»⁴. Inoltre, dove si raccomanda che troncamento ed elisione «sōnō da ufar pocō, e quelle che si ufanō, si dee guardare di cōllōcarle ne le cefure, quantō ne le più principali, tantō mēljō»⁵, Tasso osserva per contro che «nondimeno questo è avvertimento anzi che regola, perché ve ne sono moltissime del Petrarca ne la sesta e ne la quarta e ne la quinta, *Contar poria quel che le due divine*, e ne la settima, *Mi porse a ragionar quel ch'io sentia*»⁶.

Nelle due divisioni successive Tasso si limita a notare alcune eccezioni alle regole compositive enunciate da Trissino, in particolare in riferimento all'uso effettivo delle singole combinazioni strofiche da parte degli stessi autori chiamati in causa nel corso della trattazione, Petrarca su tutti⁷, o da parte di poeti la cui produzione si colloca a valle del trattato⁸. Lo scopo precipuo del reperimento

¹ *Poetica*, p. XVIII^r. Per 'principio' Trissino intende, come si è visto (cfr. cap. 5.2.1), principio dell'ultimo *metron*, non del verso, ma anche questo dev'essere sfuggito alla lettura spesso precipitosa e frenetica di Tasso.

² CARINI 1957, p. 45. Il secondo verso citato da Tasso è Petr. RVF LIII 72.

³ CARINI 1957, p. 47.

⁴ *Poetica*, p. XX^r.

⁵ *Poetica*, p. XX^v.

⁶ CARINI 1957, p. 47. I due versi, sempre petrarcheschi, sono RVF LXXII 11 e LXXIII 20.

⁷ Cfr. postilla su margine esterno inferiore di p. XXV^r: «Ma avvertisci che 'l Petrarca ne' sonetti congiunse insieme alcuna volta il quarto e 'l primo modo come in quello, *Non da l'ispano Ibero a l'indo Idaspe*» (CARINI 1957, p. 49); postilla su margine inferiore di p. XLII^v: «La volta dee esser ne la quantità e qualità di versi simile a la ripresa. Ma ne le desinenze dee accordarsi almeno ne l'ultima. Questa regola non è sempre osservata e nel Petrarca medesimo la ripresa è di tre versi e la volta di due in quella, *Perché quel che mi trasse ad amar prima*» (CARINI 1957, p. 56); postilla su margine esterno inferiore di p. LVI^r: «Ne la sirima si dee aver cura che 'l senso non finisca con la coppia del secondo modo. A questa regola ha avuto poco riguardo il Petrarca e Dante medesimo» (CARINI 1957, pp. 60 sg.).

⁸ Cfr. postilla su margine esterno superiore di p. XXVII^v: «I moderni hanno fatto alcuna volta la repetizione del canto con ordine contrario, come Monsignor De la Casa ne le canzoni» (CARINI 1957, p. 50); postilla su margine esterno inferiore di p. XLIV^r, che riprende e integra il contenuto di quella a p. XLII^v: «La volta non è sempre simile a la ripresa ne la qualità e ne la quantità, ma discorde come in quella del Petrarca, *Perché quel che mi trasse ad amar prima*, il quale essemplio è seguito dal Bembo in due ballate, *Se non fosse il pensier ch'a la mia donna* e quella, *Signor quella pietà che ti costrinse*» (CARINI 1957, p. 56). Bembo figura come violatore delle norme trissiniane anche in una nota in cui Tasso fa riferimento alla propria produzione lirica (postilla su margine esterno di p. XLIX^v): «Oltre tutte queste ballate ve n'è una di Guido Cavalcanti ne le rime antiche, ad imitazione de la quale io feci la mia *Io mi sedea tutto soletto un giorno*, la quale è ristretta in queste regole. Ma considera se ne l'altre degli antichi sia parimente osservata, perché Monsignor

e dello studio della *Poetica*, ovvero la revisione del dialogo *La Cavaletta* sulle forme metriche della tradizione lirica volgare, emerge occasionalmente nelle annotazioni tassiane, come in quella apposta in margine al capitolo *De i senarii* (p. XXVIv): «Considera se nel mio dialogo sia alcun errore in persona del N., cioè che questi due senari facciano i piedi de la canzona, non la fronte, com'egli dice, e l'altra parte sia sirima, laonde la regola di Dante non avrebbe eccezione alcuna»¹.

Come si è già visto, per il rimaneggiamento del dialogo Tasso intendeva procurarsi anche la quinta e la sesta divisione della *Poetica* di Trissino, che riuscì a ottenere più tardi rispetto alla prima parte dell'opera. L'autore della *Gerusalemme liberata* appose le proprie annotazioni anche su di essa: il volume appartiene al fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana (segnatura Stamp. Barb. Cred. Tasso. 7), e le postille sono state pubblicate da Guido Baldassarri nel 1983². Esse «valgono soprattutto a testimoniare una rilettura attenta, da parte del Tasso, della *Poetica* aristotelica per la via, certo non inconsueta, della quasi-parafraresi trissiniana»³ e, almeno rispetto a quelle relative alle prime quattro divisioni, mostrano scarsa disponibilità ad allontanarsi dalla semplice ripetizione meccanica dei contenuti volta a riassumere ed etichettare i singoli paragrafi dell'opera⁴.

Complessivamente, non sono poche le copie dell'*editio princeps* della *Poetica* di Trissino che presentano segni di studio attento e sistematico come sottolineature e postille marginali, a testimonianza di un interesse assai vivo nei confronti dei contenuti affrontati nell'opera trissiniana. In particolare, soprattutto per quanto riguarda le annotazioni databili a partire dal XVII secolo in poi, queste si concentrano solitamente nelle pagine della prima divisione, per poi diradarsi o scomparire del tutto nei libri successivi, sintomo, da una parte, di un progressivo affievolirsi dell'urgenza della questione metrica, ormai sopita dal perentorio imporsi delle istanze bembiane e successivamente riaperta sotto la spinta di problematiche diverse rispetto a quelle toccate da Trissino e, dall'altra, dell'inesauribile vitalità del problema linguistico e del profondo impatto della teoria italianista del vicentino nel corso delle epoche di formazione, stabilizzazione e istituzionalizzazione dell'italiano comune.

Un caso significativo è rappresentato dalle postille vergate in un esemplare conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze che, grazie a una nota di possesso in

Bembo esce di questa regola in due ballate, l'una *La mia leggiadra e candida angeletta*, perché la volta è diversa ne la quantità e ne la qualità de' versi da la ripresa, e oltre a ciò le mutazioni non sono eguali e non hanno alcuno ordine. L'altra è negli *Asolani*, *Sì rubbella d'amor né sì fugace*, se pur non vogliamo chiamarla canzone. Ma canzone irregolare è quella *A quai sembianze Amor Madonna aguaglia*» (CARINI 1957, p. 58).

¹ CARINI 1957, p. 49. Cfr. anche postilla a p. XXIXv (CARINI 1957, p. 51).

² Cfr. BALDASSARRI 1983, pp. 10-17.

³ BALDASSARRI 1983, pp. 5 sg.

⁴ Cfr. BALDASSARRI 1983, p. 7: «Scarsi, anche più del consueto, i dissensi espliciti del postillatore nei confronti del testo di riferimento».

calce al frontespizio, sono databili al 1660 e attribuibili a Ferdinando Ughelli (1595-1670), monaco cistercense fiorentino di vasta cultura e profonda erudizione, autore di un'*Italia sacra*, monumentale storia delle diocesi italiane in nove libri pubblicata a Roma dal 1644 al 1662¹. Le postille di Ughelli coprono solo tre pagine, quelle che ospitano il capitolo *De la elezione de la lingua* (IIv-IIIv). Fra queste, quattro sono particolarmente interessanti. A p. IIIr, all'altezza delle rr. 27-28, dove Trissino sostiene che la lingua degli *optimi auctores* della tradizione lirica italiana «si potrebbe con verità dimandare italiana; perciocché ogni specie sempre si può co' l nome de' l suo genere nominare, ma non già ogni genere co' l nome de la sua specie si può dire», Ughelli annota: «Potrassi adunque chiamare lingua mondana». Si tratta di un'osservazione ironica sulla pedanteria del principio classificatorio della *reductio ad unum* applicato da Trissino, la cui estrema conseguenza sarebbe, appunto, la definizione di una 'lingua mondana', ovvero un'astratta sommatoria di tutte le lingue parlate nel mondo.

Lo stesso motivo di dissenso rispetto alla prospettiva trissiniana è alla base delle postille, più corpose, che si leggono a margine della pagina successiva. La prima è apposta sul margine esterno superiore, in coincidenza del paragone esemplificatorio secondo cui «se cavalli, buoi, aſeni, pecore e porci fōssenō tutti in un pratō, non si possōnō insieme nē per cavalli, nē per buoi, nē per nessuna de le altre specie nominare, ma bifogna per il genere nominarli, cioè animali». Questo il commento del monaco fiorentino: «Un pastore il quale habbia ventimila pecore e cento vacche, cento cavalli e cento porci sempre sarà chiamato pastor di pecore, e non di animali o di vacche o cavalli». In fondo alla pagina, un'altra postilla ribadisce il medesimo concetto: «Un vaso di vetro schizzato d'oro sarà sempre di vetro. Una statua d'oro da qualche poco di ferro o rame fortificata sempre sarà d'oro». Alla rigida e sterile logicità dell'argomentazione trissiniana Ughelli contrappone dunque, non diversamente da quanto avevano fatto gli avversari delle teorie del vicentino ai tempi della questione linguistica, la concretezza e praticità del senso comune che si affida al criterio della maggioranza relativa.

In mezzo a queste due postille se ne trova un'altra, riferibile al luogo in cui Trissino afferma che la fantomatica lingua italiana sfruttata dai grandi autori del passato è formata da tutte le quattordici varietà regionali che compongono, secondo Dante, il dominio linguistico italo-romanzo. Scrive Ughelli: «Quanto desidererei di udir leggere un libro nel quale indistintamente vi fussero di pari numero parole di tutte queste lingue. E se non le intendessi sentirei almeno il dissono concerto di quelle». Ancora una volta è messa in ridicolo l'apparente assurdità degli assunti trissiniani: un libro in lingua 'italiana', ovvero scritto in un impasto disomogeneo di varietà diatopiche estremamente

¹ Cfr. BERTELLI 1988, pp. 384-386.

differenziate, di fatto non è mai stato scritto, e il monaco si trova a immaginare il *dissono concerto* che un simile ircocervo linguistico produrrebbe in una lettura ad alta voce.

Il peso che la *Poetica* trissiniana fa sentire nello sviluppo di una tradizione teorica sulla poesia volgare di stampo eminentemente metrico-retorico è ampiamente testimoniato dallo sfruttamento ininterrotto a cui va incontro il trattato a partire dalla metà del Cinquecento – si pensi già alle *Osservazioni* di Lodovico Dolce, largamente debitrice dell'opera del vicentino nonostante le dichiarazioni di ostilità, nonché all'*Arte poetica* di Minturno, nella quale interi capitoli della terza e quarta divisione sono parafrasati o riportati pressoché inalterati, così come nella *Difesa della Comedia di Dante* di Iacopo Mazzoni e nel *Tasso* di Bernardino Baldi, in cui i contenuti della seconda divisione rappresentano l'oggetto dichiarato della discussione inscenata dalla finzione dialogica¹ – e almeno fino al Settecento, quando Francesco Saverio Quadrio si serve della *Poetica* per definire le proprie posizioni teoriche in ambito metrico nel trattato *Della storia e della ragione d'ogni poesia*².

In questo senso è legittimo affermare che Trissino abbia delineato le coordinate per l'istituzionalizzazione di un settore di studi non del tutto nuovo ma fino ad allora privo di un'identità autonoma e organica, riuscendo a imporre un modello di riferimento per i successivi tentativi in tale direzione e favorendo il passaggio da una concezione della Poetica come *ars* – strumento normativo, manuale di composizione a uso pratico dei letterati di professione – a una concezione storico-critica, secondo la quale la trattatistica si rivolge non più ai cultori ma piuttosto agli esperti di poesia, fornendo le chiavi d'accesso all'interpretazione del prodotto poetico in tutte le sue componenti formali e contenutistiche.

¹ Cfr. cap. 1.1.

² Cfr. cap. 5.2.3.

Bibliografia

Edizioni della *Poetica*:

La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino, Gianicolo, Vicenza 1529 (rist. anast. Fink, Monaco 1969)

La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino, Arrivabene, Venezia 1562 (rist. anast. Fink, Monaco 1969)

Le sei divisioni della Poetica di Gio. Giorgio Trissino, in TRISSINO 1729, vol. II, Vallarsi, Verona 1729, pp. 1-139

G. Trissino, *La Poetica (I-IV)*, in WEINBERG 1970-74, vol. I, pp. 23-158

G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in WEINBERG 1970-74, vol. II, pp. 5-90

G. Trissino, *La Poética*, a c. di Isabel Paraíso, Arco/Libros, Madrid 2014 (TRISSINO 2014)

Altre opere di Trissino citate:

TRISSINO 1729 = *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, a c. di Scipione Maffei, 2 voll., Vallarsi, Verona 1729

TRISSINO 1981 = G. G. Trissino, *Rime 1529*, a c. di Amedeo Quondam, Neri Pozza, Vicenza 1981

TRISSINO 1986 = G. G. Trissino, *Scritti linguistici*, a c. di Alberto Castelvechi, Salerno, Roma 1986

Altre opere citate:

ACARISIO 1543 = *Vocabolario, grammatica, et orthographia de la lingua volgare d'Alberto Acharisio da Cento, con ispositioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca, et del Boccaccio*, Cento 1543

ALAMANNI 1532 = *Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo re Francesco Primo*, Gryphe, Lione 1532

ANTONIO DA TEMPO 1977 = Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a c. di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977

ARISTOTELE 1934 = Aristotele, *La poetica*, a c. di Ferdinando Albeggiani, La Nuova Italia, Firenze 1934

ARISTOTELE 1980 = Aristotele, *La Poétique*, a c. di Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Seuil, Parigi 1980

ARISTOTELE 2008 = Aristotele, *Poetica*, a c. di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008

- ARISTOTELE 2010 = Aristotele, *Poetica*, a c. di Daniele Guastini, Carocci, Roma 2010
- ARISTOTELE 2011 = Aristotele, *Poetica*, a c. di Diego Lanza, BUR, Milano 2011²¹ (1987¹)
- BALDI 1847 = Bernardino Baldi, *Il Tasso ovvero della natura del verso volgare italiano*, Tipografia delle belle arti, Roma 1847
- BARATELLA 2017 = Francesco Baratella, *Compendium particolare artis ritimicae in septem generibus dicendi*, a c. di Enrico De Luca, Cesati, Firenze 2017
- BELLORINI 1943 = *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a c. di Egidio Bellorini, 2 voll., Laterza, Bari 1943
- CARDUCCI 1881 = *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a c. di Giosuè Carducci, Zanichelli, Bologna 1881
- CASTELVETRO 1978-79 = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di Werther Romani, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1978-79
- CAVALCANTI 1559 = *La retorica di M. Bartolomeo Cavalcanti, gentil'huomo fiorentino*, Cesano, Pesaro 1559
- CORNIFICIO 1969 = Cornificio, *Rhetorica ad C. Herennium*, a c. di Gualtiero Calboli, Pàtron, Bologna 1969
- CREMANTE 1988 = *Teatro del Cinquecento*, a c. di Renzo Cremante, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1988
- DANIELLO 1541 = *Sonetti, canzoni, e Triumphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, De Nicolini da Sabio, Venezia 1541
- DANTE 1896 = Dante Alighieri, *Il trattato De vulgari eloquentia*, a c. di Pio Rajna, Le Monnier, Firenze 1896
- DANTE 1957 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Aristide Marigo, Le Monnier, Firenze 1957 (1938¹)
- DANTE 1996 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, in Id., *Opere minori*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, vol. III, t. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1996 (1979¹)
- DANTE 2011 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Mirko Tavoni, in Id., *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 2011, pp. 1065-1547
- DANTE 2012 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Enrico Fenzi (Nuova edizione commentata delle opere di Dante, vol. III), Salerno, Roma 2012
- DEMETRIO 2007 = Demetrio, *Lo stile*, a c. di Nicoletta Marini, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007

- DIONIGI D'ALICARNASSO 2010 = Dionigi di Alicarnasso, *Lo stile di Lisia*, a c. di Francesca Focaroli, La Vita Felice, Milano 2010
- DIONIGI D'ALICARNASSO 2013 = Dionigi d'Alicarnasso, *La composizione stilistica*, a c. di Francesco Donadi e Antonia Marchiori, EUT, Trieste 2013
- DOLCE 2004 = Lodovico Dolce, *I quattro libri delle Osservationi*, a c. di Paola Guidotti, Libreria dell'Università, Pescara 2004
- DONATO 2009 = *Die Ars maior des Aelius Donatus*, a c. di Axel Schönberger, Valentia, Francoforte sul Meno 2009
- ERMOGENE 2012 = *Corpus Rhetoricum*, vol. IV (*Prolégomènes au De ideis*, Hermogène, *Les catégories stylistiques du discours* (De ideis), *Synopses des exposés sur les Ideai*), a c. di Michel Patillon, Les Belles Lettres, Parigi 2012
- FAUSTO 1532 = *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto*, Venezia 1532
- GELLI 1551 = *Tutte le lettioni di Giovambattista Gelli, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, Firenze 1551
- GELLI 1976 = Giovan Battista Gelli, *Opere*, a c. di Delmo Maestri, UTET, Torino 1976
- GIAMBULLARI 1986 = Pierfrancesco Giambullari, *Regole della lingua fiorentina*, a c. di Ilaria Bonomi, Accademia della Crusca, Firenze 1986
- GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993 = Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, a c. di Gian Paolo Caprettini *et al.*, La Grafica, Vago di Lavagno (VR) 1993
- GIRALDI CINZIO 1973 = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a c. di Camillo Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973 (contiene: *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, pp. 43-167; *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, pp. 169-224)
- KEIL 1961 = *Grammatici latini*, a c. di Heinrich Keil, 8 voll., Olms, Hildesheim 1961 (1864¹)
- LENZONI 1556 = Carlo Lenzoni, *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Torrentino, Firenze 1556
- MAGGI-LOMBARDI 1550 = Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Valgrisi, Venezia 1550
- MAZZONI 1587 = Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, vol. I, Raverii, Cesena 1587
- MAZZONI 2017 = Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, a c. di Claudio Moreschini e Luigia Businarolo, Società di Studi Romagnoli, Cesena 2017
- MINTURNO 1563 = Antonio Minturno, *Arte poetica*, Valvassori, Venezia 1563
- MUZIO 1582 = *Battaglie di Hieronimo Mutio giustinopolitano*, Dusinelli, Venezia 1582

- NISIELY 1638 = Udeno Nisiely (Benedetto Fioretti), *Proginnasmi poetici*, vol. IV, Pignoni, Firenze 1638
- OLAO MAGNO 1561 = *Storia d'Olaio Magno arcivescovo d'Uspali, de' costumi de' popoli settentrionali, tradotta per M. Remigio Fiorentino*, Bindoni, Venezia 1561
- OLAO MAGNO 2001 = Olaio Magno, *Storia dei popoli settentrionali*, a c. di Giancarlo Monti, BUR, Milano 2001
- PARTENIO 1560 = Bernardino Partenio, *Della imitatione poetica*, De' Ferrari, Venezia 1560
- PATRIZI 1557 = Francesco Patrizi da Cherso, *L'Eridano*, De Rossi da Valenza, Ferrara 1557
- PATRIZI 1969-71 = Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, a c. di Danilo Aguzzi Barbagli, 3 voll., Istituto Palazzo Strozzi, Firenze 1969-1971
- PAZZI DE' MEDICI 1969 = Alessandro Pazzi de' Medici, *Le tragedie metriche*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1969 (rist. anast. Romagnoli, Bologna 1888)
- PELAEZ 1895 = *Rime antiche italiane secondo la lezione del codice Vaticano 3214 e del codice Casanatense d. v. 5*, a c. di Mario Pelaez, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1895
- PETRARCA 2008 = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Giuseppe Savoca, Olschki, Firenze 2008
- PICCOLOMINI 1575 = Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Guarisco, Venezia 1575
- PIGNA 1554 = Giovan Battista Pigna, *I romanzi*, Valgrisi, Venezia 1554
- PLATONE 1998 = Platone, *La Repubblica*, a c. di Mario Vegetti, vol. II, Bibliopolis, Napoli 1998
- POZZI 1978 = *Trattatisti del Cinquecento*, a c. di Mario Pozzi, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1978
- POZZI 1988 = *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a c. di Mario Pozzi, UTET, Torino 1988
- PSEUDO-LONGINO 2005 = Pseudo-Longino, *Del sublime*, a c. di Francesco Donadi, BUR, Milano 2005 (1991¹)
- QUADRIO 1739 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. I, Pisarri, Bologna 1739
- RICHARDSON 1984 = *Trattati sull'Ortografia del Volgare 1524-1526*, a c. di Brian Richardson, University of Exeter, Exeter 1984
- ROBORTELLO 1548 = *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Torrentino, Firenze 1548
- RUCELLAI 1539 = Giovanni Rucellai, *Le api*, Giunti, Firenze 1539
- RUSCELLI 1558 = Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Sessa, Venezia 1558

- TASSO 1853-55 = *Le lettere di Torquato Tasso*, a c. di Cesare Guasti, 5 voll., Le Monnier, Firenze 1853-55
- TASSO 1875 = *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a c. di Cesare Guasti, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1875
- TASSO 1964 = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964
- TASSO 1993 = Torquato Tasso, *Il Re Torrismondo*, a c. di Vercingetorige Martignone, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, Parma 1993
- TASSO 1998 = Torquato Tasso, *Dialoghi*, a c. di Giovanni Baffetti, Rizzoli, Milano 1998
- TOSCANELLA 1567 = Orazio Toscanella, *Arte metrica facilissima*, Barileto, Venezia 1567
- VALLA 1501 = Giorgio Valla, *De poetica*, in Id., *De expetendis et fugiendis rebus*, Manuzio, Venezia 1501
- VARCHI 1590 = *Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino*, Giunti, Firenze 1590
- VARCHI 1846 = *L'Ercolano, dialogo di Benedetto Varchi dove si ragiona delle lingue, e in particolare della toscana e fiorentina*, Firenze 1846
- WEINBERG 1970-74 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di Bernard Weinberg, 4 voll., Laterza, Bari 1970-74

Studi:

- AFRIBO 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Franco Cesati, Firenze 2001
- ALBI 2017 = Veronica Albi, *Dante e Goffredo di Vinsauf: per un primo bilancio*, in *Dante e la retorica*, a c. di Luca Marcozzi, Longo, Ravenna 2017, pp. 11-28
- ALTROCCHI 1928 = Rudolph Altrocchi, *Tasso's Holograph Annotations to Horace's Ars Poetica*, «Publications of the Modern Language Association of America» XLIII, 4 (1928), pp. 931-952
- ANTONELLI 1984 = Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1984
- ANTONINI 1992 = Anna Antonini, *Coscienza della diversità tra scritto e parlato nei grammatici del Rinascimento*, Incontri del Centro di studi di grammatica italiana, Firenze 22-23 maggio 1987, Accademia della Crusca, Firenze 1992
- ARBIZZONI 1977 = Guido Arbizzoni, *Esperimenti di metrica eroica tra cinque e seicento*, «Il contesto» III (1977), pp. 183-207

- ARBIZZONI 2006 = Guido Arbizzoni, *Sperimentalismo poetico di Bernardino Baldi*, in *Seminario di studi su Bernardino Baldi urbinato (1553-1617)*, a c. di Giorgio Cerboni Baiardi, Accademia Raffaello, Urbino 2006
- AURIGEMMA 1965 = Marcello Aurigemma, *Dante nella poetica linguistica del Trissino*, Stamperia di Venezia, Venezia 1965
- BALDASSARRI 1983 = Guido Baldassarri, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Trissino*, «Studi Tassiani» XXXI (1983), pp. 5-18
- BALDASSARRI 1996 = Guido Baldassarri, *Notizie di postillati tassiani*, «Studi Tassiani» XLIV (1996), pp. 383-393
- BARBI 1915 = Michele Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1915
- BARILLI 1997 = Renato Barilli, *Modernità del Trissino*, «Studi italiani» IX, 2 (1997), pp. 27-59
- BARTUSCHAT 2000 = Johannes Bartuschat, *Fra Petrarca e gli antichi: le Rime e la Poetica di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a c. di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Longo, Ravenna 2000, pp. 179-200
- BATTISTINI-RAIMONDI 1984 = Andrea Battistini, Ezio Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, vol. III.1, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-339
- BAUM 1989 = Richard Baum, *Il primato della lingua parlata all'epoca del Rinascimento*, in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Università di Treviri 1986), a c. di Dieter Kremer, vol. VII, Niemeyer, Tubinga 1989, pp. 193-203
- BAUSI-MARTELLI 1993 = Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993
- BELTRAMI 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011⁵
- BENAVENT-JOSÉ BERTOMEU 2010 = Júlia Benavent, María José Bertomeu, *Il carteggio tra Giangiorgio Trissino e Antonio Perrenot di Granvela*, «Studi e problemi di critica testuale» LXXXI (2010), pp. 149-166
- BENVENISTE 1971 = Émile Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in *Id., Problemi di linguistica generale*, trad. it. a c. di Maria Vittoria Giuliani, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 390-399
- BERARDI 2012 = Francesco Berardi, *Alcune riflessioni sull'ἐνάρχεια dall'Ars rhetorica di Pseudo-Dionigi di Alicarnasso*, «Rhetorica» XXX, 4 (2012), pp. 339-353
- BERTELLI 1988 = Sergio Bertelli, *Storiografi, eruditi, antiquari e politici*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*, a c. di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1988 (1967¹), pp. 335-434

- BOLZONI 1987 = Lina Bolzoni, *Variazioni tardocinquecentesche sull' 'ut pictura poesis': la «Topica» del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1987, pp. 85-115
- BORSETTO 1982 = Luciana Borsetto, *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso*, in *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a c. di Guido Baldassarri, Unicopli, Milano 1982, pp. 91-127
- BRANCA 1981 = *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*, a c. di Vittore Branca, Olschki, Firenze 1981
- BURGER 1957 = Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Droz-Minard, Ginevra-Parigi 1957
- CALBOLI 2005 = Gualtiero Calboli, *La metafora tra Aristotele e Cicerone, e oltre*, in *Metafora e conoscenza. Da Aristotele al cognitivismo contemporaneo*, a c. di Anna Maria Lorusso, Bompiani, Milano 2005, pp. 87-118
- CANNATA SALAMONE 2005 = Nadia Cannata Salamone, *Il dibattito sulla lingua e la cultura letteraria e artistica del primo Rinascimento romano. Uno studio del ms Vaticano Reg. lat. 1370*, «Critica del testo» VIII, 3 (2005), pp. 901-951
- CAPOVILLA 1986a = Guido Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica» IV (1986), pp. 109-146
- CAPOVILLA 1986b = Guido Capovilla, voce *Metricologia* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, vol. III, UTET, Torino 1986², pp. 169-177
- CARINI 1957 = Anna Maria Carini, *Le postille del Tasso al Trissino*, «Studi Tassiani» VII (1957), pp. 31-73
- CARRAI-MARRANI 2009 = *Il Canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo*, a c. di Stefano Carrai e Giuseppe Marrani, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009
- CATTIN 1980 = Giulio Cattin, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in POZZA 1980, pp. 153-174
- CIAMPOLINI 1896 = Ermanno Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 1896
- CONLEY 1994 = Thomas Conley, *Some Renaissance Polish Commentaries on Aristotle's Rhetoric and Hermogene's On Ideas*, «Rhetorica» XII, 3 (1994), pp. 265-292
- CONTINI 1952 = Gianfranco Contini, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani* (Palermo, 10-18 dicembre 1950), Renna, Palermo 1952, pp. 367-395
- COSENTINO 2008 = Paola Cosentino, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Vecchiarelli, Manziana 2008

- CRIMI 2017 = Giuseppe Crimi, *“Proverbia” e “sententiae” in Dante: a proposito di ‘De vulgari eloquentia’ I.VII, 2 e di altri casi*, in *Dante e la retorica*, a c. di Luca Marcozzi, Longo, Ravenna 2017, pp. 43-55
- D’AMICO 1999 = Silvia D’Amico, *Omero nello specchio degli arts poetiques. Frammenti di ricezione tra Francia e Italia*, in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Castello di Malcesine 22-24 maggio 1997, a c. di Elio Mosele, Schena, Fasano (BR) 1999, pp. 69-82
- DANIELE 1981 = Antonio Daniele, *I confini metrici del testo. Sull’endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo*, Atti del V Convegno Interuniversitario di Studi (Bressanone, 1977), a c. di Daniela Goldin, CLEUP, Padova 1981, pp. 121-134
- DANIELE 1994 = Antonio Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra, Rovito (CS) 1994
- DE ROBERTIS 1954 = Domenico De Robertis, *Il Canzoniere escorialense e la tradizione veneziana delle rime dello stil novo*, suppl. XXVII a «Giornale storico della letteratura italiana»
- DIONISOTTI 1968 = Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968
- DIONISOTTI 1980 = Carlo Dionisotti, *Machiavellerie*, Einaudi, Torino 1980
- DONADI 1990 = Francesco Donadi, *Il «Bembo baro»*, «Atti e memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti» CII, 3 (1990), pp. 51-73
- DOUTRELEPONT 1999 = Charles Doutrelepont, *“Rythme”, “Nombre”, “Mètre” chez Aristote, Cicéron, Victorinus et Augustin*, in *Métrique du Moyen Age et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d’Études Métriques (1996), a c. di Dominique Billy, Harmattan, Parigi 1999, pp. 99-115
- FERRONI 1980a = Giulio Ferroni, *La «Sofonisba»: un classicismo senza conflitto*, in POZZA 1980, pp. 111-138
- FERRONI 1980b = Giulio Ferroni, *Classicismo e riduzione del conflitto*, in Id., *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 163-199 (= FERRONI 1980a, con lievi modifiche)
- FINAZZI 2009 = Silvia Finazzi, *Una testimonianza della fortuna di Guittone nel Trecento: il caso di Gregorio d’Arezzo*, «L’Ellisse» IV (2009), pp. 47-63
- FLORIANI 1980a = Piero Floriani, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III.2, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 139-181
- FLORIANI 1980b = Piero Floriani, *Trissino, la “questione della lingua”, la poetica*, in POZZA 1980, pp. 53-66 (= Id., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli 1981, pp. 92-111)

- FLORIANI 1981 = Piero Floriani, *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli 1981
- FRANKE 2000 = William Franke, *Metaphor and the making of sense: the contemporary metaphor Renaissance*, «Philosophy and Rhetoric» XXXIII, 2 (2000), pp. 137-153
- FUBINI 1983 = Riccardo Fubini, *Umanesimo ed enciclopedismo. A proposito di contributi recenti su Giorgio Valla*, «Il pensiero politico» XVI, 2 (1983), pp. 251-269
- GARIN 1969 = Eugenio Garin, *L'età nuova*, Morano, Napoli 1969
- GENSINI 2004a = Stefano Gensini, *La lingua cortigiana e i dibattiti linguistici del primo Cinquecento*, «Bollettino di italianistica» I, 2 (2004), pp. 93-108
- GENSINI 2004b = Stefano Gensini, *Dante, Trissino e l'identità della lingua*, «Studi filosofici» XXVII (2004), pp. 69-99
- GENTILI 1990 = Bruno Gentili, *Il De compositione verborum di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXXVI, 3 (1990), pp. 7-21
- GENTILI-LOMIENTO 2003 = Bruno Gentili e Liana Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mondadori, Milano 2003
- GIOVANARDI 1998 = Claudio Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1998
- GIRARDI 2005 = Maria Teresa Girardi, *La lezione su Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi (RVF XXIX) di Benedetto Varchi accademico Infiammato*, «Aevum» LXXIX, 3 (2005), pp. 677-718
- GORI 1990 = Maura Gori, *La geografia dell'epica tassiana*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CLXVII (1990), pp. 161-204
- GORNI 1984 = Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III.1, Einaudi, Torino 1984, pp. 439-518
- GRIFFITH 1986 = Thomas Gwynfor Griffith, *Theory and practice in the writings of Giangiorgio Trissino*, «Bulletin of the John Rylands Library» LXIX (1986), pp. 139-165
- GUERRIERI CROCETTI 1932 = Camillo Guerrieri Crocetti, *G. B. Gibaldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Roma-Napoli 1932
- HAUVETTE 1903 = Henri Hauvette, *Un exilé Florentin a la cour de France au XVI^e siècle: Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre*, Hachette, Parigi 1903
- HERRICK 1963 = Marvin T. Herrick, *Trissino's Art of Poetry*, in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in honour of Hardin Craig*, a c. di Richard Hosley, Routledge & Kegan Paul, Londra 1963, pp. 15-22

- JAKOBSON 1987 = Roman Jakobson, *On realism in art*, in Id., *Language in literature*, Harvard University Press, Cambridge-Londra 1987
- JAVITCH 1988 = Daniel Javitch, *Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets*, «Philological Quarterly» LXVII, 2 (1988), pp. 195-217
- JAVITCH 2011 = Daniel Javitch, *Introduction to Giovan Battista Giraldis Cinthio's Discourse or Letter on the Composition of Comedies and Tragedies*, «Renaissance drama» XXXIX (2011), pp. 197-206
- JOSÉ VEGA 1991 = María José Vega, *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, «Castilla» XVI (1991), pp. 169-188
- KELLOG 1953 = George A. Kellog, *Bridges' Milton's Prosody and Renaissance Metrical Theory*, «Publications of the Modern Language Association of America» LXVIII, 1 (1953), pp. 268-285
- KENNEDY 1983 = George A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton University Press, Princeton 1983
- LAMMA 1892 = Ernesto Lamma, *Il codice di rime antiche di G. G. Amadei*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» XX (1892), pp. 151-185
- LAURO 2012 = Roberto Lauro, *Filologia e lingua nella crestomazia della prosa*, in *Giacomo dei libri. La Biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, catalogo della mostra (Recanati, Casa Leopardi 1 luglio 2012 – 31 dicembre 2013), a c. di Fabiana Cacciapuoti, Electa, Milano 2012, pp. 251-269
- LEONARDI 2001 = *I canzonieri della lirica italiana e delle origini* (vol. IV, *Studi critici*), a c. di Lino Leonardi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001
- LIEBER 1993 = Maria Lieber, *Alla ricerca della lingua nazionale. La sperimentazione lessicale di Gian Giorgio Trissino (1478-1550)*, in *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Università di Zurigo 6-11 aprile 1992), a c. di Gerold Hilty, vol. IV.6, Francke, Tubinga 1993, pp. 447-460
- LIEBER 1996 = Maria Lieber, *Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) e Martin Lutero (1483-1546): due autori in cerca della lingua nazionale. La sperimentazione lessicale*, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*, Atti del Convegno internazionale (Palazzo Paradiso, Ferrara 20-24 marzo 1991), a c. di Mirko Tavoni, vol. II, Panini, Modena 1996, pp. 45-56
- LIEBER 2000 = Maria Lieber, *Gian Giorgio Trissino e la translatio studii: un umanista tra greco, latino e italiano*, «Italienische Studien» XXI (2000), pp. 119-151
- LINES-REFINI 2014 = «Aristotele fatto volgare». *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, a c. di David A. Lines e Eugenio Refini, ETS, Pisa 2014

- LÓPEZ SÁNCHEZ 2014 = Raquel López Sánchez, recensione a G. G. Trissino, *La Poética*, a c. di Isabel Paraíso (Arco/Libros, Madrid 2014), «Castilla» V (2014), pp. XCV-CII
- LOWRY 1994 = Martin Lowry, *Aristotle's Poetics and the Rise of Vernacular Literary Theory*, «Viator» XXV (1994), pp. 411-425
- MAGNANI 2014 = Nicolò Magnani, *La terminologia linguistica nel De la volgare eloquenzia di Giovan Giorgio Trissino: alcuni campioni traduttivi*, «L'Alighieri» XLIV (2014), pp. 129-152
- MANCINI 2000 = Massimiliano Mancini, *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Vecchiarelli, Manziana 2000
- MARASCHIO 1977 = Nicoletta Maraschio, *Il parlato nella speculazione linguistica del Cinquecento*, in *Studi di grammatica italiana*, vol. VI: *Atti del seminario sull'italiano parlato* (Accademia della Crusca, 18-20 ottobre 1976), Accademia della Crusca, Firenze 1977, pp. 207-226
- MARAZZINI 1993 = Claudio Marazzini, *Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I, Einaudi, Torino 1993, pp. 231-329
- MARCATO 2004 = Carla Marcato, *Terminologia della rima*, in *Metrica e poesia*, a c. di Antonio Daniele, Esedra, Padova 2004
- MARI 1899a = Giovanni Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Hoepli, Milano 1899
- MARI 1899b = Giovanni Mari, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, Loescher, Torino 1899
- MARTELLI 1984 = Mario Martelli, *Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, vol. III.1, Einaudi, Torino 1984, pp. 519-620
- MAZZACURATI 1966 = Giancarlo Mazzacurati, *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo 500*, Liguori, Napoli 1966
- MAZZACURATI 1967 = Giancarlo Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967
- MENICHETTI 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993
- MENICHETTI 1995 = Aldo Menichetti, *Metrica e stile in Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a c. di Michelangelo Picone, Franco Cesati, Firenze 1995
- MIGLIORINI 1950 = Bruno Migliorini, *Le proposte trissiniane di riforma ortografica*, «Lingua nostra» XI, 4 (1950), pp. 77-81
- MIGLIORINI 1960 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1960
- MORPURGO-TAGLIABUE 1967 = Guido Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967

- MORPURGO-TAGLIABUE 1980 = Guido Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: Dello stile*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1980
- MORSOLIN 1865 = Bernardo Morsolin, *Degli studi di Giangiorgio Trissino su Dante*, in *Dante e Vicenza*, Paroni, Vicenza 1865, pp. 15-40
- MORSOLIN 1894 = Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Le Monnier, Firenze 1894²
- MUSACCHIO 2003 = Enrico Musacchio, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, «Italica» LXXX, 3 (2003), pp. 334-352
- NERI 1942 = Ferdinando Neri, *Il verso drammatico (dal Nardi allo Strozzi)*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXIX (1942), pp. 1-31
- NESPOR-VOGEL 1986 = Marina Nespor e Irene Vogel, *Prosodic Phonology*, Foris, Dordrecht-Riverton 1986
- ORLANDI 2005 = Giovanni Orlandi, *La metrica barbara nel '500 e il tentativo di Bernardino Baldi*, in *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del Convegno di studi di Milano (19-21 novembre 2003), a c. di Elio Nenci, FrancoAngeli, Milano 2005
- PACCAGNELLA 1984 = Ivano Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1984
- PANVINI 1953 = Bruno Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, «Studi di filologia italiana» XI (1953), pp. 5-135
- PARAÍSO 2010 = Isabel Paraíso, *Giangiorgio Trissino: innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista*, «Rhythmica» VIII (2010), pp. 111-141
- PARAÍSO 2012 = Isabel Paraíso, *Las teorías métricas de Pietro Bembo en las Prose della volgar lingua* (Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua), «Rhythmica» X (2012), pp. 133-155
- PATTERSON 1970 = Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, Princeton 1970
- PAZZAGLIA 1967 = Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, La Nuova Italia, Firenze 1967
- PAZZAGLIA 1978 = Mario Pazzaglia, recensione a Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*. Edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. LXXXIV-144, «Studi e problemi di critica testuale» XVII (1978), pp. 209-225
- PAZZAGLIA 1989 = Mario Pazzaglia, *Metricologia italiana fra Antonio da Tempo e Giangiorgio Trissino*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a c. di Ivano Cavallini, Mucchi, Modena 1989, pp. 29-37

- PAZZAGLIA 1990 = Mario Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990
- PERNOT 2006 = Laurent Pernot, *La Retorica dei Greci e dei Romani*, Palumbo, Palermo 2006
- PESENTI 1915 = Giovanni Pesenti, *Un'ode di Orazio imitata dal Trissino*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» XXIII (1915), p. 16
- PETRELLA 2016 = Giancarlo Petrella, *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, Olschki, Firenze 2016
- PFISTER 1991 = Max Pfister, *Gli Scritti linguistici di Trissino, dei suoi critici e predecessori come fonte di retrodatazioni per la terminologia grammaticale italiana*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a c. di Giampaolo Borghello *et al.*, Antenore, Padova 1991, pp. 333-341
- PISTOLESI 2000 = Elena Pistolesi, *Con Dante attraverso il Cinquecento: Il De vulgari eloquentia e la questione della lingua*, «Rinascimento» XL (2000), pp. 269-296
- PLETT 2012 = Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Brill, Leida-Boston 2012
- POLI 1999 = Diego Poli, *La genesi dei popoli e le affinità fra i vocaboli: un tema umanistico in Giovanni e Olao Magno*, in *I fratelli Giovanni e Olao Magno. Opera e cultura tra due mondi*, Atti del Convegno Internazionale Roma-Farfa, a c. di Carlo Santini, Il calamo, Roma 1999, pp. 245-259
- POZZA 1980 = *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza 31 marzo – 1 aprile 1979), a c. di Neri Pozza, Accademia Olimpica, Vicenza 1980
- POZZI 1989 = Mario Pozzi, *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'orso, Alessandria 1989
- PRALORAN 2003 = Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 125-189
- PRALORAN-SOLDANI 2003 = Marco Praloran e Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 3-123
- PROTO 1897 = Enrico Proto, recensione a Ermanno Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 1896, «Rassegna critica della letteratura italiana» II (1897), pp. 66-71
- PROTO 1905 = Enrico Proto, *Sulla Poetica di G. G. Trissino*, Tipografia Giannini, Napoli 1905
- QUONDAM 1980 = Amedeo Quondam, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in POZZA 1980, pp. 67-109
- QUONDAM 1991 = Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Franco Cosimo Panini, Modena 1991

- RICOEUR 1977 = Paul Ricoeur, *The rule of metaphor*, trad. di Robert Czerny, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 1977
- ROBUSTELLI 2006 = Cecilia Robustelli, *Grammatici italiani del Cinque e del Seicento*, Mucchi, Modena 2006
- ROSE 1975 = Paul L. Rose, *The Italian Renaissance of mathematics*, Droz, Ginevra 1975
- SEGRE 1974 = Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano 1974
- SICHERL 1992 = Martin Sicherl, *Die Aldina der Rhetores Graeci (1508-1509) und ihre handschriftlichen Vorlagen*, «Illinois Classical Studies» XVII, 1 (1992), pp. 109-134
- SOLDANI 1999 = Arnaldo Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo» III, 2 (1999), pp. 279-344
- SOMVILLE 1975 = Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Librairie Philosophique J. Vrin, Parigi 1975
- SORELLA 1993 = Antonio Sorella, *La tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I, Einaudi, Torino 1993, pp. 751-792
- SPINGARN 1905 = Joel E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. it. a c. di Antonio Fusco, Laterza, Bari 1905
- STEADMAN 1964 = John M. Steadman, *Verse Without Rime: Sixteenth-Century Italian Defences of Versi Sciolti*, «Italica» XLI, 4 (1964), pp. 384-402
- STUEMUND 1888 = Wilhelm Studemund, *Duo commentarii de comoedia*, «Philologus» XLVI (1888), pp. 1-26
- TAMBA-MECZ-VEYNE 1979 = Irène Tamba-Mecz e Paul Veyne, *Metaphora et comparaison selon Aristote*, «Revue des Études Grecques» XCII (1979), pp. 77-98
- TATEO 1983 = Francesco Tateo, *La «bella scrittura» del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Olschki, Firenze 1983, pp. 717-732
- TESI 2000 = Riccardo Tesi, *Per la storia del termine barbarismo*, «Lingua nostra» LXI, 1-2 (2000), pp. 1-25
- TESI 2001 = Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2001
- TESI 2016 = Riccardo Tesi, *La lingua della grazia. Indagini sul De vulgari eloquentia*, Esedra, Padova 2016
- TIGERSTEDT 1968 = Eugène N. Tigerstedt, *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*, «Studies in the Renaissance» XV (1968), pp. 7-24

- TOMASIN 2011 = Lorenzo Tomasin, *Italiano. Storia di una parola*, Carocci, Roma 2011
- TORRE 2010 = Esteban Torre, *La métrica de Minturno*, «Rhythmica» VIII (2010), pp. 191-217
- TORRE 2014 = Esteban Torre, recensione a G. G. Trissino, *La Poética*, a c. di Isabel Paraíso (Arco/Libros, Madrid 2014), «Rhythmica» XII (2014), pp. 213-217
- TROVATO 1994 = Paolo Trovato, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1994
- VECCHI 1961 = Giuseppe Vecchi, *Sulla teoria dei ritmi mediolatini*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna 1961
- VITALE 1978 = Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1978
- VITALE 2010 = Maurizio Vitale, *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'Italia liberata da' Gotthi*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2010
- WEINBERG 1961 = Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago 1961, 2 voll.
- WILLIAMS 1921a = Ralph C. Williams, *The Purpose of Poetry, and Particularly the Epic, as Discussed by Critical Writers of the Sixteenth Century in Italy*, «The Romanic Review» XII (1921), pp. 1-20
- WILLIAMS 1921b = Ralph C. Williams, *Metrical Form of the Epic, as Discussed by Sixteenth-Century Critics*, «Modern Language Notes» XXXVI, 8 (1921), pp. 449-457
- WILLIAMSON 1948 = Edward Williamson, *Tasso's Annotations to Trissino's Poetics*, «Modern Language Notes» LXIII (1948), pp. 153-158
- ZANKER 1981 = Graham Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie» CXXIV (1981), pp. 297-311
- ZATTI 1999 = Sergio Zatti, *Tasso lettore del Trissino*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a c. di Gianni Venturi, vol. II, Olschki, Firenze 1999, pp. 597-612

Strumenti:

- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna 1999
- ED = *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-78
- ERNOUT-MEILLET 2001 = Alfred Ernout, Alfred Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Klincksieck, Parigi 2001 (1932¹)
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1961-2002

GMIL = Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Favre, Niort 1885

LEI = Max Pfister, *Lessico Etimologico Italiano*, Verlag, Wiesbaden 1979-

SEMERANO 1994 = Giovanni Semerano, *Dizionario della lingua latina e di voci moderne*, Olschki, Firenze 1994

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae* (<https://www.degruyter.com/view/db/tll>)

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>)

TLL = Egidio Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Typis Aldinianis, Prato 1858-75

Nota al testo

La tradizione a stampa della *Poetica* di Trissino è limitata, per il Cinquecento, alla sola *princeps*, e su di essa è condotta la presente edizione del testo delle prime due divisioni. La descrizione che segue è condotta sull'esemplare della Biblioteca Universitaria di Bologna con segnatura A.5. CC. 5. 3¹:

LA PΩETICA | DI M. GIΩVAN GIORGIΩ | TRISSINΩ.

Frontespizio a c. air limitato al nudo titolo, privo di imprese o altri elementi decorativi.

Colophon a c. rivr: «Stampata in Vicenza per Tōlōmēō Ianiculō, | Nel MDXXIX. | Di Aprile. || Cōn prōhibiziōne, che nessunō possa stampare questa opera per | anni Diece, cōme appare nel brieve di N. S. Papa | CLEMENTE SETTIMΩ, | E ne le altre Grazie. || Perche nel stampar nōn si sōnō pōssuti fuggire alcuni errōri, quelli ne | la seguente carta si nōterannō, signandō a quante | carte, et a quanti versi ciascunō sarà. || Registrō. || a b c d e f g h i k l m n o p q r s.».

Impresa dello stampatore Tolomeo Gianicolo a c. rivv (Z1184): immagine del vello d'oro appeso a un albero, custodito da un drago. Iniziali dello stampatore «T. IA.» ai lati dell'albero. Cornice recante il motto «ΙΑΝ ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟΝ ΑΛΩΤΟΝ».

Errata corrige a cc. sir-siir.

Segnatura nel margine inferiore al recto delle prime due carte di ogni fascicolo esclusa la prima carta (frontespizio), in lettera minuscola e numero romano minuscolo (aii-sii). Numero di pagina nel margine superiore al recto di ogni carta, fino al colophon compreso, in numero romano maiuscolo (II-LXVIII).

Formula collazionale: 4°; a-r⁴ s²; cc. 68 [2]. Volume composto da diciassette fascicoli segnati in 4° (cc. a-r) e un fascicolo segnato *in folio* su mezzo foglio reale (c. s). Specchio di scrittura 208×98 mm, su 33 linee. Caratteri romani e greci. Dimensioni della carta 274×177.

Filigrana: visibile la sola metà superiore. Asta sormontata da nastro, probabile fulcro di bilancia simile a Briquet 2590.

Impronta: uea- i,i, *nsi lapi (3) 1529 (R).

Esistono naturalmente esemplari che si differenziano da quello descritto per la colorazione del taglio, lo spessore e le dimensioni della carta. Alcuni volumi si presentano legati con altre opere di

¹ Identificato dalla sigla BU2 nella presente edizione (cfr. *infra*). Esemplare appartenuto a Ulisse Aldrovandi (nota di possesso a c. air).

Trissino stampate presso Tolomeo Gianicolo (*De la volgare eloquenzia, Il Castellano, Epistola de le lettere nuovamente aggiunte a la lingua italiana, Dubbî grammaticali*).

Sulla base di uno spoglio incrociato effettuato attraverso i principali strumenti di catalogazione bibliografica¹, si è riscontrata l'esistenza di 131 copie della *Poetica* del 1529 conservate presso istituzioni pubbliche, di seguito elencate (fra parentesi il numero di copie possedute da ciascuna istituzione, se maggiore di uno):

Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo; Austin, Harry Ransom Humanities Research Center; Bassano del Grappa, Biblioteca Archivio Museo (2); Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali; Berlino, Staatliche Museen – Kunstbibliothek; Berlino, Staatsbibliothek; Besançon, Bibliothèque municipale; Bibbiena, Biblioteca comunale Giovanni Giovannini; Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (2); Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna (2); Brescia, Biblioteca civica Queriniana (2); Broni, Biblioteca della collegiata S. Pietro Apostolo; Burgos, Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos; Cambridge, St Catharine's College Library; Cambridge, Trinity College Library; Cambridge, University Library (2); Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana; Casale Monferrato, Biblioteca del Seminario Vescovile; Cassino, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (6); Copenaghen, Det Kongelige Bibliotek; Dresda, Zentralbibliothek (2); Durham (USA), Duke University Library (2); Edimburgo, National Library of Scotland (2); Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea (2); Firenze, Biblioteca del Seminario arcivescovile maggiore; Firenze, Biblioteca della Fondazione Herbert P. Horne; Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; Firenze, Biblioteca nazionale centrale (3); Firenze, Biblioteca Riccardiana; Galliate, Biblioteca comunale; Genova, Biblioteca civica Berio; Genova, Biblioteca Durazzo; Genova, Biblioteca provinciale dei Cappuccini di Genova; Genova, Biblioteca Universitaria; Ginevra, Fondation Barbier-Mueller; Glasgow, University Library; Gottinga, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek; Guastalla, Biblioteca Maldotti; Lexington, Kentucky University Library; Lipsia, Universitätsbibliothek; Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal; Liverpool, University Library; Livorno, Biblioteca comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi; Lonato, Biblioteca della Fondazione Ugo da Como; Londra, British Library (3); Londra, Senate House Library; Londra, Victoria and Albert Museum – National Art Library; Lucerna, Zentral- und Hochschulbibliothek; Madrid, Biblioteca Nacional de España; Magonza, Universitätsbibliothek; Manchester, John Rylands Library (2); Mannheim, Universitätsbibliothek; Milano, Biblioteca del Museo Poldi Pezzoli; Milano, Biblioteca di Ateneo dell'Università cattolica del Sacro Cuore; Milano, Biblioteca Istituto Leone XIII; Milano, Biblioteca nazionale Braidense (2); Milano, Biblioteca Sormani; Modena, Biblioteca Estense Universitaria (2); Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek; Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III; Napoli, Biblioteca universitaria di Napoli; Oxford, Bodleian Library (3); Padova, Biblioteca civica; Padova, Biblioteca del Seminario vescovile; Padova, Biblioteca Universitaria; Palazzolo sull'Oglio,

¹ OPAC SBN (<https://opac.sbn.it>), EDIT16 (<http://edit16.iccu.sbn.it>), Universal Short Title Catalogue (<https://www.ustc.ac.uk/>), Karlsruher Virtueller Katalog (<https://kvk.bibliothek.kit.edu>).

Biblioteca comunale G. U. Lanfranchi; Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace; Parigi, Bibliothèque Sainte Geneviève; Parigi, Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne; Parigi, Institut catholique de Paris - Bibliothèque de Fels; Parma, Biblioteca Palatina (2); Pavia, Biblioteca Universitaria; Pesaro, Biblioteca Oliveriana; Philadelphia, Pennsylvania University Library; Piacenza, Biblioteca comunale Passerini-Landi; Pisa, Biblioteca Universitaria; Pordenone, Biblioteca civica; Reggio Emilia, Biblioteca municipale Antonio Panizzi (2); Roma, Biblioteca Angelica; Roma, Biblioteca Casanatense; Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana; Roma, Biblioteca nazionale centrale (3); Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina; San Daniele del Friuli, Biblioteca civica Guarneriana; San Pietroburgo, National Library of Russia; Sarsina, Biblioteca del Seminario vescovile; Sheffield, Western Bank Library; Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek; Torino, Biblioteca Reale; Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library (3); Toronto, Trinity College Library; Udine, Biblioteca Arcivescovile; Venezia, Biblioteca del Museo Correr; Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia; Verona, Biblioteca del Seminario Vescovile; Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana (2); Vicenza, Biblioteca del Seminario Vescovile; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek; Zurigo, Zentralbibliothek.

Onde pervenire a un'edizione più accurata possibile dal punto di vista filologico, si è eseguita la collazione di un numero significativo di copie dell'*editio princeps* (21), volta a riscontrare la presenza di eventuali varianti di stato. Gli esemplari sottoposti a collazione sono i seguenti (fra parentesi la segnatura del volume):

BA1 = Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (16. k. II. 07 op. 2)

BA2 = Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (32. F.00 00540)

BU1 = Bologna, Biblioteca Universitaria (A.5. Q. 8. 16.4)

BU2 = Bologna, Biblioteca Universitaria (A.5. CC. 5. 3)

FC = Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca (Fondo Migliorini 2)

FM = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (LETT.17.B.2.7)

FN = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (PALAT.2.6.5.8./4)

FR = Firenze, Biblioteca Riccardiana (nNn.I.3293)

FS = Firenze, Biblioteca del Seminario arcivescovile maggiore (N3 I 2)

LM = Lione, Bibliothèque Municipale (Rés 167040)

ME1 = Modena, Biblioteca Estense (E 090 R 029 03)

ME2 = Modena, Biblioteca Estense (ALPHA & 008 035 002)

PrP = Parma, Biblioteca Palatina (PAL 11184)

PiU = Pisa, Biblioteca Universitaria (H f. 4. 5. 3)

RE1 = Reggio Emilia, Biblioteca municipale Antonio Panizzi (17 C 156/2)

RE2 = Reggio Emilia, Biblioteca municipale Antonio Panizzi (14 C 13/1)

RMC = Roma, Biblioteca Casanatense (*R XI 29)

RMN1 = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (69. 3.C.33.1)

RMN2 = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (69. 7.H.1.3)

RMN3 = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (69. 3.C.34.4)

VN = Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (73.E.18 ALT PRUNK)

La collazione ha portato all'individuazione di quattro stati di stampa, limitatamente al primo fascicolo, agevolmente collocabili in sequenza in base alla stratificazione delle correzioni effettuate in corso di stampa, verosimilmente su indicazione di Trissino stesso¹. Dal secondo al quinto fascicolo, ovvero fino alla fine della seconda divisione, non vi è più traccia di modifiche ortografiche. I quattro stati (qui e in apparato contrassegnati da P e numero progressivo) vengono individuati sulla base delle seguenti peculiarità e sono così distribuiti negli esemplari esaminati:

P1 (BA1, FR, FS, PrP, RMC, RMN1, VN)

p. IIr lettera fascicolo *a*

p. IIIr r. 7 virgola dopo *parole*

p. IVr r. 12 *elezioue*

p. IVv r. 12 *varietà*

P2 (BU1, BU2, FC)

p. IIr lettera fascicolo *a*

p. IIIr r. 7 virgola dopo *parole*

p. IVr r. 12 *elezione*

p. IVv r. 12 *varietà*

P3 (BA2, FM, FN, LM, ME1, REP1, REP2, RMN2, RMN3)

p. IIr lettera fascicolo *a**i*

p. IIIr r. 7 virgola dopo *parole*

p. IVr r. 12 *elezione*

p. IVv r. 12 *varietà*

¹ Come avverte anche Alberto Castelvechi in riferimento alle opere grammaticali pubblicate nello stesso periodo presso Tolomeo Gianicolo, «ci troviamo in presenza di edizioni a stampa eseguite sotto il controllo dell'autore» (TRISSINO 1986, p. 181).

P4 (ME2, PiU)

p. IIr lettera fascicolo *aïi*

p. IIIr r. 7 punto e virgola dopo *parole*

p. IVr r. 12 *elezione*

p. IVv r. 12 *varieetà*

La variante *varieetà* di P4 è con ogni probabilità il frutto di un'errata sostituzione di carattere a partire dall'originario *varietà*: il tipografo avrebbe inteso collocare la *ε* al posto della *e*, ma avrebbe di fatto rimosso la contigua *t* invece che la vocale. Si tratterebbe dell'unico intervento volto a correggere in corso di stampa un errore relativo all'apertura vocalica, ed è in questo senso utile a stabilire la pronuncia adottata da Trissino, trattandosi di un caso eccezionale: la vocale aperta è atona e non rientra in nessuno dei casi di apertura in atonia riscontrabili sistematicamente nelle opere dell'autore (si veda più avanti). Peraltro la legittimità della forma con vocale aperta è confermata dall'altra occorrenza del termine, a p. XIIIr, in cui si trova proprio *varietà*.

Come si è già avvertito, la presente edizione del testo della *Poetica* è condotta sulla *princeps*, tenendo conto delle indicazioni fornite da Trissino nei suoi scritti grammaticali – in particolare nell'*Epistola* – sull'uso delle *lettere nuovamente aggiunte*. Si intende fornire quindi un'edizione conservativa, riveduta rispetto a quella messa a punto da Bernard Weinberg nei suoi *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*¹, che risulta per certi aspetti insufficiente dal punto di vista filologico. Weinberg si attiene abbastanza fedelmente al testo della *princeps*, emendando di rado, ma perlopiù felicemente, errori ortografici evidenti, anche sulla base delle indicazioni fornite da Trissino stesso nell'*errata corrige* apposto in calce all'edizione del 1529. Oltre alla segnalazione di luoghi specifici, Trissino in quella sede avverte che

lj' errori di *e* in cambio di *ε*, *ε* di *o* in cambio di *ω*, *ε* de l'altre lettere nuove non vi si sōno posti, per non essere esse lettere nuove da ogniuno bene anchor cognite; ma chi le distinzion loro saperà, per sè stesso potrà agevolmente a i luoghi loro rimetterle, sì perché non sōno molte, sì eziandio perché le troverà corrette e ben poste in altri luoghi de l'opera (*Poetica*, c. sir).

L'autore confidava dunque nella piena facoltà da parte del lettore di saper applicare le distinzioni grafematiche del nuovo sistema alfabetico alle specificità fonetiche dell'uso linguistico da lui promosso e adottato nella sua produzione scritta, ovvero quella mescolanza di 'cortigiano e

¹ Cfr. WEINBERG 1970, I, pp. 23-158.

commune' e toscano di cui si parla nell'*Epistola*. Tuttavia, se in alcuni casi è agevole intervenire, come indicato da Trissino, sulla scorta delle occorrenze corrette di una determinata forma, non è possibile fare lo stesso in presenza di occorrenze singole; più spesso ci si trova poi di fronte a oscillazioni fra due varianti potenzialmente legittime, in virtù della natura 'composita' della lingua trissiniana, che accoglie di volta in volta forme toscane, settentrionali e 'cortigiane' in ossequio al ben noto ideale italianista¹. Nella *Nota linguistica* apposta in calce agli *Scritti linguistici*², Alberto Castelvechi prova a dedurre dalle *principes* trissiniane il criterio soggiacente alle scelte, da parte del vicentino, relative all'apertura delle vocali, operazione evidentemente complicata dalla scarsa accuratezza ortografica delle stampe.

In generale, oltre alle vocali toniche aperte secondo la pronuncia – toscana o 'cortigiana' – adottata, si può dire che le vocali sistematicamente contrassegnate da Trissino con *ε* e *o* siano quelle contenute nei prefissi di derivazione greco-latina, originariamente brevi (es. *elezione*, *excellente*, *exempiω*, *metalepsi*, *metonymia*, *epitrito*), quelle derivanti da dittonghi greci (es. *peon*), le vocali aperte come richiesto dalle basi latine (es. *età*, le congiunzioni *ε* e *νε*), le vocali normalmente aperte nei singoli costituenti dei composti e di alcuni derivati nati come composti (es. gli avverbi in *–mente*, di cui Trissino rispetta foneticamente l'origine ablativale: *manifestamente*, *frequentemente*, *commodamente*, *ottimamente*).

Di seguito si forniscono i criteri filologici adottati per la trascrizione del testo della *Poetica*:

- Si è optato per una trascrizione in linea di massima conservativa. Gli unici interventi sistematicamente volti a normalizzare il testo riguardano (si veda più avanti per ulteriori dettagli): la spaziatura fra preposizione e articolo nelle preposizioni articolate, sempre adottata anche nei casi in cui la stampa non vi si attiene; l'*h* anetimologica, eliminata in ogni caso; quelle parti del discorso, come congiunzioni e avverbi, di cui si trova puntuale riscontro nella *Grammatichetta* e che sono state adeguate alla forma grafica ivi adottata; l'uso di accenti e apostrofi, uniformato all'uso corrente; l'uso delle maiuscole per quanto riguarda gli aggettivi di nazionalità e i nomi comuni come *poeta*, *poesia*, *cantore*, *autore*, *soldato* ecc; la punteggiatura, adeguata alla scansione sintattica corrente. Si è inoltre introdotto l'uso di alcune convenzioni tipografiche, come il corsivo per la citazione di titoli di opere e le parole esemplificative e le virgolette basse per la citazione di singoli versi in

¹ Per alcune di queste forme è Trissino stesso a dare indicazioni esplicite sulla sua preferenza personale. Per esempio, se ci si può trovare in imbarazzo di fronte a una parola come *forse*, che nella *Poetica* occorre tre volte con *o* e quattro con *ω*, è l'*Epistola* a fornire il criterio di scelta: lì infatti (21) Trissino elenca una serie di vocaboli di cui viene preferita la pronuncia secondo l'uso 'cortigiano', fra cui compare proprio *forse*, che secondo questo uso avrebbe la vocale aperta.

² Cfr. TRISSINO 1986, pp. 186-195.

corpo di testo (le citazioni più lunghe si sono mantenute separate dal testo come nella *princeps*, senza virgolette e in corpo minore).

- Dal momento che Weinberg tiene conto in misura molto limitata dell'avvertenza intorno all'apertura vocalica contenuta nell'*errata corrige*, si è cercato di perfezionare il più possibile il lavoro di omogeneizzazione delle oscillazioni vocaliche intervenendo con decisione nei casi di più sicura interpretazione. Per quanto riguarda tutti i casi di forme ortografiche dubbie o problematiche, diverse correzioni sono state apportate sulla base delle occorrenze dello stesso vocabolo presenti nelle altre opere trissiniane stampate nel 1529 con gli stessi caratteri, in particolare nei casi in cui il vocabolo in questione ricorre là con maggiore frequenza e secondo una forma grafica sufficientemente stabile.
- Si è scelto di mantenere invariate le oscillazioni dovute alla fluidità dell'uso grafico tipica del volgare del Cinquecento, in particolare le varianti scempie/geminate (es. *ellegere/ellegere/eleggere*, *sonovi/sonnovi*, *strutura/struttura*), mentre si sono normalizzati i casi di velare seguita da *h* puramente grafica (es. *neghare* > *negare*, *luoghō* > *luogō*, *lunga* > *lunga*).
- Nella *princeps*, le preposizioni articolate che producono incontri vocalici hanno di norma uno spazio fra preposizione e articolo, come anche tutte le altre a eccezione di quelle con assimilazione progressiva di *il* (es. *del*, *nel*)¹. Si è adottata una soluzione opposta a quella adoperata da Weinberg, che normalizza secondo l'uso corrente unendo sistematicamente preposizione e articolo: la preposizione è stata mantenuta in ogni caso separata dall'articolo, in quanto anche i casi in cui nella *princeps* le due particelle si trovano unite sono molto verosimilmente da imputare all'uso piuttosto parco dell'apostrofo nella stampa, assente anche in altri casi in cui produce *scriptiones continuæ* di natura esclusivamente grafica (es. *ljaltri*).
- Per i segni grafici come l'apostrofo e l'accento, quando non sono distintivi a livello di pronuncia si è optato per una normalizzazione secondo l'uso corrente (es. *n'e* > *ne'*, *d'e* > *de'*, *ch'el* > *che 'l*, *fū* > *fu*, *sū* > *su*, *fà* > *fa*, *sà* > *sa*, *hò* > *ho*, *mè* > *mē*, *piu* > *più*, *si* > *sì*, *li* > *lì*, *gia* > *già*). In caso contrario, si è preferito mantenere la forma esibita dalla *princeps*; ad esempio, si è rispettata la distinzione grafica fra *ne* pronome, con vocale chiusa, e *ne* congiunzione, che Trissino evidentemente pronunciava con vocale aperta secondo l'uso settentrionale, ritenendo la soluzione adottata da Weinberg non solo ridondante ma addirittura incoerente: per la congiunzione egli mantiene infatti la *ε* e vi aggiunge l'accento, per di più acuto, secondo la dizione italiana standard (*né*). Per quanto riguarda la distinzione

¹ Ma cfr. p. IIIv *ne 'l* e *da 'l*; p. IVr *de 'l*.

fra *sé* pronome, anch'esso verosimilmente pronunciato da Trissino con *e* aperta secondo l'uso settentrionale, e *se* congiunzione, si avrebbe una situazione analoga a quella precedente, ma in questo caso Trissino per il pronome adotta sistematicamente l'accento grave unitamente alla *ε*, rispettando la normale convenzione grafica, e si è dunque scelto di mantenere la soluzione dell'autore, anche qui prendendo le distanze da Weinberg, che si comporta come per la congiunzione copulativa, stampando *sé*.

- Per le congiunzioni e gli avverbi composti, si è scelto di adottare la forma indicata da Trissino nella *princeps* della *Grammatichetta*: alle forme *cōme che*, *ben che*, *pur che* e *perciò che* di norma esibite dalla *Poetica*¹ si sono preferite quelle unite e accentate del trattato linguistico (*comeché*, *benché*, *purché*, *percioché*). Un caso a parte è rappresentato da *tal che*, che si è lasciato inalterato in quanto Trissino vi ravvisa una giustapposizione fra l'aggettivo con funzione avverbiale e la congiunzione da lui chiamata *discretiva* o *elettiva*, ovvero la congiunzione comparativa *che*, da pronunciare, secondo il vicentino, con vocale aperta². Sempre sulla scorta della *Grammatichetta* si è optato, come peraltro aveva già fatto Weinberg, per la forma *laonde* di contro a *la onde* della *princeps*³, e si sono lasciate inalterate forme come *dacantō*, *senon* e *dapoi*⁴, a differenza di Weinberg che sceglie *da canto*, *se non* e *da poi*.

Il testo delle prime due divisioni della *Poetica* che qui si presenta è corredato da un apparato contenente gli errori della *princeps* (P, comprese le varianti di stato di cui sopra) e dell'edizione curata da Bernard Weinberg (W), nonché i tentativi di correzione da parte di quest'ultimo ritenuti non legittimi. In una seconda fascia si è provveduto a fornire, come già era stato fatto da Weinberg in nota, l'identificazione dei versi citati da Trissino nel corso della sua esposizione, secondo la numerazione adottata dalle edizioni di riferimento.

¹ Ma cfr. pp. XIIIr, XIVr e XVIIv, dove si legge *benche*. *Perché* è sempre unito nella *Poetica*, ma senza accento, ripristinato come da *Grammatichetta*.

² Cfr. RICHARDSON 1984, p. 9 n. 4; Alberto Castelvechi in TRISSINO 1986, pp. 193 sg.

³ Non condivido la scelta di Castelvechi di alterare la *princeps* della *Grammatichetta*, trascrivendo *là onde* (cfr. TRISSINO 1986, p. 168).

⁴ *Dacantō* è assente nella *Grammatichetta*, che però elenca fra gli avverbi di luogo casi analoghi come *dintornō*, *disotto* e *disopra*. Quest'ultimo, che occorre anche nella *Poetica*, va distinto da *di sopra* preposizione, che in questa forma si trova nella *princeps* e così è stata mantenuta.

Giangiorgio Trissino

La Poetica 1529

Divisioni I e II

Bellissima cofa è fare beneficiō a le genti; la quale nōn solamente tantō più bella è reputata, quantō che il beneficiō in più persōne si extende, ma quantō anchōra cōn maggiōr dilettaziōne di chi la utilidade riceve si fa; cōme il medicō, il quale è reputatō assai miljōre quandō nōn solamente a mōlti restituifce la sanità, ma quella anchōra senza dōlōre e cōn dilettevoli medicine lji rende.

Hora, essendō il maggiōr beneficiō che a le genti humane si possa fare lō insegnarli a vivere bene – perciōché questō, e mentre che sōnō in vita, un vivere tranquillō e sōave senza alcuna perturbaziōne le dōna, e dōpō morte una eterna felicità in quell'altra lōnghissima vita lji'acquista – et essendō poi la maggiōr parte de lji'homini di tal natura, che mal vōlentieri porgōnō ōreckie a lji'ammaestramenti, e cōn diletto ascoltanō le favōle e le cofe lascive; però giudicō essere sōmmamente da laudare quelli antiqui pōeti i quali, cōsiderata la dilettaziōne et utilidade cōmune, hannō cōn le battalje e cōn le favōle mescolatō tutti i bellissimi ammaestramenti de 'l vivere humanō; et a quel modō hannō fattō essi piacere a le genti, ōve se fōssenō stati nudi, sarebbōnō per aventura pocō lōrō aggraditi.

Essendō adunque i pōeti quelli che porgēnō cōn diletto a le genti humane i precetti de la lōrō ottima vita, meritamente dēe essere la pōefia reputata da tutti bellissima cofa; ne senza questa giustissima cagione è da credere che fōsse stata in tantō pregiō (cōme fu) appressō tutti i sēcoli e, forse, appressō tutte le naziōni de 'l mōndō. De la quale essendō statō assai cōpiōfamente da' greci e da' latini autōri ne le lōrō lingue [IIv] trattatō, mi è parutō di vōlere questa anchōr iō a la nostra lingua italiana dōnare. Ne la quale, se bene da mōlti pōeti è statō pōeticamente scrittō, e cōn arte, nessunō però fin qui ha di essa arte trattatō senōn Dante et Antoniō di Tempō, i quali quāfī in una medesima età ne scrissenō in latinō; ma iō ne scriverō ne la nostra lingua, e sperō di dirne più cōpiōfamente e più distintamente che niunō di lōrō; perciōché tenirō altrō ōrdine e tratterō di tutte le parti de la pōefia, le quali tutte per aventura nōn furōnō in quella lōrō età cōnōsciute e, forse, da essi per tal cagione abbandōnate.

Dicō, adunque, che la pōefia (cōme prima disse Aristotele) è una imitaziōne de le aziōni de l'homō; e faccendōsi questa cōtale imitaziōne cōn parole, rime et harmōnia, sī cōme la imitaziōne de 'l dipintōre si fa cōn disegnō e cōn cōlōri, fia buonō, inanzi che ad essa imitaziōne si vegna, trattare di quellō cōn che essa imitaziōne si fa, cioè de le parole e de le rime, lasciandō la harmōnia

4 vtilidade P 16 meritamente P W pōefia P ne P; né W (cfr. *Nota al testo*) 18 forse P W 23
teniro P

overo il canto da parte; perciocché quelle ponnō fare la imitazione senza esso, e di queste due il poeta considera e lascia il canto considerare a 'l cantore.

Adunque comincerò da la elezione de le parole, e poi dirò de le rime, ne le quali sarò alquanto diffuso, per non essere state a questi nostri tempi così bene intese come s'intendevano a i tempi di Dante e de 'l Petrarca e de l'j'altri buoni autori, da le ragioni et uso de i quali non intendo in queste due cose partirmi; e per più chiara dimostrazione di questo voljo, ovunque sarà bisogno di esempi, solamente de i loro servirmi.

De la elezione de la lingua

Volendo adunque fare buona elezione di parole, è necessario prima fare elezione di buona lingua, perciocché lingua è una conformità di parole che si usano ne i medesimi sensi; ché, concio sia che tutti l'j'homini habbiano i medesimi sensi, cioè affermare, negare, allegrarsi, dolersi, desiderare, schivare e simili, quelli però con diverse parole fanno manifesti; come l'j'Italiani, volendo affermare una cosa, dicono **[IIIr]** sì e negare *no*; et i Greci, volendo manifestare questo medesimo senso, cioè affermare, dicono *nè* e negare *u*; et i Francesi dicono *oui* volendo affermare e volendo negare *non*; e così l'j'altri fanno di questi e de l'j'altri loro sensi. Laonde tutti quelli che dimostrano i medesimi sensi con le medesime parole si dicono essere di una lingua. Ma essendo poche nazioni e pochi paesi che ne i loro medesimi sensi usino tutte le medesime parole, concio sia che ne le istesse città si veggia alcuna volta essere qualche differenza ne 'l parlare, però quelli paesi che non hanno ne le loro parole tanta e così notevole differenza che non si intendano fra loro, si chiamano di una lingua; come sono Italiani, Greci, Spagnuoli, Francesi e simili, da li quali sono le loro lingue nominate; cioè lingua italiana, lingua greca, lingua spagnuola, lingua francese e simili.

Separandosi adunque le lingue ne 'l modo predetto, è facile cosa a conoscere che 'l Petrarca, Dante, Cinò, Guido e l'j'altri buoni autori scrissero in lingua italiana; e così parimente la nomina Dante, come appare ne 'l suo libro *De la volgare eloquenzia*, ove sempre la nomina *vulgare latinum*, cioè volgare italiano; benché io non lodo questo nome di *vulgare*, per essere la lingua ne la quale essi hanno scritto alquanto differente da quella de 'l vulgo.

Hora, circa di questo nome, alcuno potrebbe dubitare e dire che essa lingua si dee più tosto dimandare lingua toscana che italiana, per essere la lingua toscana la più bella di tutte l'altre lingue d'Italia, ne la quale è da credere che i predetti autori habbiano scritto, concio sia che fossero tutti toscani; a la quale dubitazione rispondendo dico che, se ben la lingua di costoro fosse pura

toscana, cōme nōn è, ella si pōtrebbe cōn verità dimandare italiana; perciōché ogni specie sempre si può cō 'l nōme de 'l suō genere nōminare, ma nōn già ogni genere cō 'l nōme de la sua specie si può dire; cōme è: ogni homō si può cōn verità nōminare animale, ma ogni animale nōn si può già nōminare homō; cōsì ogni parola toscana si può dire italiana, ma nōn ogni parola italiana si può dir toscana. Nōn essendō poi la lingua di questi autōri tutta toscana, ella cōn [IIIv] verità nōn si può nōminar toscana, ma bifogna dimandarla italiana; ché le specie cōn altre specie mescolate nōn si possōnō tutte insieme cō 'l nōme di alcuna specie nōminare, ma bifogna nōminarle cō 'l nōme de 'l genere; verbigratia, se cavalli, buoi, afeni, pecore e porci fōssenō tutti in un pratō, nōn si possōnō insieme nē per cavalli, nē per buoi, nē per nessuna de le altre specie nōminare, ma bifogna per il genere nōminarli, cioè animali; ché altrimenti verō nōn si direbbe.

Oltre di questō Dante, il quale fu toscano, danna la lingua pura toscana e dice che alcuni volsenō scrivere in essa, cōme fu Guittōne d'Arrezō, Brunettō Fiorentinō, Bōnagiunta da Luca et altri, i quali hēbbenō per quella causa cattivō stile; il che pare che volja parimente accennare ne 'l Purgatoriō, quandō fa dire a Bōnagiunta:

Issa veggìo il nodō

Che 'l notaiō, Guittōne e mē ritenne

Di qua da 'l dōlce stil nuovō ch'i' odō

e sōggiunge che, quantunque i Toscani quāfi tutti sianō ne 'l lor bruttō parlare ottufi, nōn di menō alcuni di essi, cōme fu Guidō da Fiorenza, Cinō da Pistōja et essō Dante, hannō cōnoscīta la lingua eccellente e sōnō partiti da la lorō propria toscana et hannō scrittō in questa altra; la quale lingua eccellente nōn mōltō dāpoi dice dōversi nōminare italiana; perciōché, sī cōme de la lingua fiorentina, de la piāna, de la senese, lucheſe, aretina e de l'altre, le quali sōnō tutte toscane, ma differenti fra sē, si fōrma una lingua che si kīama lingua toscana, cōsì di tutte le lingue italiane, le quali secōndō lui sōnō quattordici, cioè: la siciliana, la puljeſe, la rōmana, la spoletana, la toscana, la genoveſe, la sarda, la calavrese, la anconitana, la romagnuola, la lombarda, la veneziana, la furlana, la istriana, si fa una lingua che si dimanda lingua italiana; e questa è quella in cui dice che scrissenō i buoni autōri; la quale tra l'j'altri cōgnōmi nomina lingua illustre e cōrtigiana; perciōché si ufa ne le cōrti di Italia e di essa ragionanō cōmunemente l'j'homini illustri et i buoni cōrtigiani.

Questa cōtale discussiōne di [IVr] lingue mi pare essere stata fatta da Dante cōn grandissimō giudiciō; perciōché, sī cōme i Greci da le lorō quattō lingue, cioè da la attica, da la ionica, da la

5 verità P W 11 Oltre P W 22 aretina P W 27 illuctre P

dorica e da la eolica, fōrmorōnō un'altra lingua, che si dimanda lingua cōmune, cōsì anchōra nōi da la lingua tōscana, da la rōmana, da la siciliana, da la veneziana e da l'altre d'Italia ne fōrmiamō una cōmune, la quale si dimanda lingua italiana. Adunque le sōpradette ragiōni basterannō a la sōluziōne de 'l dubbio mossō disōpra; ciōè che la lingua, ne la quale hannō scrittō Dante e 'l Petrarca e Cinō e Guidō, si dēe nōminare italiana e nōn tōscana; e questa dicō essere quella lingua la quale nōi parimente dōvemō elēgere a li nostri pōemi.

De la generale eleziōne de le parole

Fatta la eleziōne de la lingua, è buonō cōsiderare le parole che si dennō elēgere in essa; le quali, se cōn diligenza e giudiciō sarannō elette, adōrnerannō i pōemi di sōave et incōmprensibile vagheza.

Tutte le parole, adunque, che si ponnō mettere ne i pōemi, o sōnō ufate da altri o sōnō fōrmate di nuovō; e se sōnō ufate da altri, o sōnō ufate da lj'autōri già morti o si ufanō da le persōne viventi, o da tutti dui, ciōè da lj'autōri passati e da le persōne viventi; e queste tali parole che appressō lj'homini e lj'autōri sōnō in ufō, sicuramente e frequentemente si dennō ufare per ogniunō, cōme è *amōre*, *piacere*, *virtute* e simili; ma quelle che si truovanō ne lj'autōri e nōn si ufanō a 'l prefente sōnō di due maniere; de l'una de le quali sōnō quelle parole che a quel tempō cōmunemente si ufavanō, e poi l'ufō le ha abandōnate, overō sōnō restate ne l'ufō de' cōntadini e mōntanari, cōme è *baldanza*, *dolzōre*, *pietanza* e simili; e queste sōnō da schivare cōme scolji o si dennō ufare senōn rarissime volte, e dennō pōrsi in luogō commōdō et ove stia bene l'alteza et admiraziōne, le quali nāscenō spesse volte da la nōvità; de l'altra maniera poi sōnō le parole che lj'autōri fōrmanō da sē, de le quali diremō a suō luogō.

Ma le parole che sōnō in ufō e nōn se ritruovanō ne lj'autōri, avēgna che [IVv] sēmpre fōsse licitō, e sēmpre sarā, ponere ne' suoi scritti qualunque parola che sia da l'ufō prefente accettata e signata, nōn di menō è buonō cōsiderarle in dui modi: l'unō è che o sōnō cōmuni a tutte le lingue o particolari di una; l'altro, che o sōnō proprie o transpōrtate; e se sōnō cōmuni a tutte le lingue si ponnō sicuramente ufare, cōme è *staffeta* per lō andare in posta e fattō d'arme, e simili; ma se sōnō particolari di una lingua, hannō bifognō di sōttile cōsideraziōne; perciōché se sōnō belle e tali che si possanō intendere facilmente da tutti, si ponnō sicuramente ufare, sianō di che lingua si volja; cōme è *noscō et adarsi*, verbō che vuol dire 'accorgersi', le quali sōnō parole lōmbarde, e cōsì de

7 eleziōue P1 12 persōne W 13 persōne P W 14 frēquentemente P W 18 dennō P 19 ove P
W 20 spesse P W 23 juoi P

l'altre; e queste specialmente stannò bene ad ufarsi ne l'ò heroicò, ne 'l quale la varietà di lingue, come dice Aristotele, si ricerca; e massimamente d'ove interviene il còstume: cioè quand'ò se induce a parlare un'ò di un pae'se, il cui còstume è di ufare còmunemente parole di quell'ò, il che fa spess'ò Dante et altri singularissimi p'òeti.

L'alt'ò mod'ò è da cònsiderare se le parole s'onnò proprie o trasportate; e se s'onnò proprie si ponnò sicuramente ufare, come è *calza*, *beretta*, *giup'one* e simili; ben si d'ee guardare di p'orle in luog'ò comm'òd'ò e di pr'enderle còmuni a tutte le lingue, o tuorle al men'ò da la lingua più bella, o da quella che habbia essa parola più simile a 'l latin'ò o più intelligibile e più s'òave. Se s'onnò poi trasportate, cioè tolte da la lor'ò propria significazi'òne e poste in un'altra, queste s'onnò da ufare c'òn rispettu; e si dennò p'orre sec'ònd'ò il numer'ò de le trasportazi'òni, le quali s'onnò ott'ò, cioè: abusi'òne, metaph'òra, metalepsi, synecdoche, metonymia, antonomasia, antiphrasi et emphasi; de le quali ne l'ultima divisi'òne, come a su'ò propri'ò loc'ò, si tratterà; e queste ne le tragedie starannò bene a frequentarsi, e specialmente le metaph'òre.

Resta a vedere circa le parole fatte di nuov'ò, le quali o s'onnò state fatte da l'j'aut'òri, come *soprapref'ò*, *dischioma*, *inurba*, o si fannò di nuov'ò da chi c'òmpone; e queste tutte, o fatte da l'j'aut'òri o da fare, si f'òrman'ò còmunemente a quattr'ò modi; l'un'ò de' quali è che le parole si f'òrman'ò ad imitazi'òne di qualche suon'ò, o v'òce inarticu[**Vr**]lata, c'òm'è *crich*, che vuol dire il suon'ò che fa la giaccia quand'ò si r'òmpe per alcun p'ef'ò che la priema, e *tintin* e simili; ma in f'òrmar queste bi'sogna havere giudizi'ò grande et extrem'ò rispettu. L'alt'ò è quand'ò due parole note et ufate si mettenò insieme e fassi una parola nuova; come di *sopra*, parola nota, e di *pref'ò*, parola parimente nota, si fa *soprapref'ò*, parola nuova e bella; e l'uf'ò di quest'ò starà m'òlt'ò bene ne le canzon'ò. Il terz'ò mod'ò è da una parola nota f'òrmare un'ò verb'ò, come è da *scolj'ò* *inscolja*, da *kioma* *diskiom'ò* e simili. Il quart'ò mod'ò è dedurli da 'l latin'ò, e quest'ò si d'ee fare scarsamente e c'òn gran rispettu; e fassi t'òllend'ò la parola integra, come è *parente* per *padre*, *imag'ò*, *caterva*, *pr'ocella* e simili; over'ò f'òrmand'òla da un'altra, come da *urbs*, che vuole dire 'città', Dante fece *inurba*, verb'ò che vuol dire 'intrare ne la città'. Ponn'òsi anch'òra kiamare f'òrmazi'òni di n'òmi alcuni epitheti che si fannò, come è *rugiad'òf'ò*, *niv'òf'ò*, *ondegiante* e simili; i quali s'onnò più appertinenti a p'òeti che a p'rofe, perci'òché esse s'onnò c'òsì schife de l'j'epitheti come i vers'ò ne s'onnò vaghi; e ci'ò advi'ene per'òché in esse s'òlamente per necessaria distinzi'òne si pong'òn'ò; ma ne i vers'ò per fare 'òrnam'ònt'ò e delicateza si frequentanò.

Hor quest'ò basterà quant'ò a la generale elezi'òne de le parole. Quant'ò poi a la particolare, dir'ò qualche altra c'òfa; ma prima distender'ò il mod'ò che ufa Dante ne 'l lib'ò *De la volgare eloquenzia*

1 variezà P4 2 Arist'òtele P W 19 rispettu P W 20 et di P 22 *diskiomo* P W 26 epitheti P W
27 che W 28 epitheti P W

ad elegere le parole che si dennò ufare ne le canzoni, ove dice che de le parole alcune sònò puerili, altre feminili et altre virili; e che le puerili, come è *mamma*, *babbò* e simili, e le feminili, come è *dolciada*, *placevole* e simili, non si dennò ufare; le virili poi divide in silvestre e cittadinesche, de le quali le silvestre non vuole che si ufinò, come è *greggia* e simili. Restanò adunque le cittadinesche, de le quali alcune dice essere pettinate, altre lubriche, altre irsute et altre rabbuffate; e le lubriche e le rabbuffate anchora vuole non doversi ufare, come è *femina*, *corpò*; e solamente accetta le pettinate e le irsute, le quali dice essere nobilissime; e vuole che le pettinate sianò quelle che sònò trisyllabe, o vicinissime al trisyllabò, e che non hannò aspirazioni, ne hannò z, ne x duplici, ne hannò liquide geminate, ne hannò pofizioni dopò la [Vv] muta, le quali, dice, parlanò quasi cò certa soavità, come è *amore*, *dona*, *difiò*, *virtute*, *donare*, *letizia*, *securitate*, *difea*; le irsute, poi, dice essere tutte le altre, excettò le predette; de le quali alcune dice essere necessarie, altre ornative; e le necessarie essere quelle che non si possònò cambiare, come sònò certe monosyllabe, cioè, *me*, *te*, *se*, et *a*, *e*, *i*, *o*, *u* interjezioni, et altre molte; ornative, poi, dice essere tutte quelle di molte syllabe le quali, mescolate cò le pettinate, fannò bella et harmonizante struttura, quantunque habbianò asperità di aspirazione, di duplici, di liquide geminate e di lungheza, come è *honore*, *speranza*, *terra*, *gravitate*, *alleviatò*, *beneaventuratò* e simili. E questa è la elezione che fa Dante de le parole che si dennò ufare ne le canzoni, la quale ne in tuttò laudò, ne in tuttò vituperò.

De la particolare elezione de le parole

Hora, circa la elezione particolare ch'io faccio de le parole, prima è da sapere che i poeti dennò cò ogni studiò sforzarsi di accomodare le parole a le sentenzie, cioè fare che il suonò de le parole quasi il sentimentò di esse sentenzie referisca; la qual cosa fecenò mirabilmente appressò i Greci Homerò e Pindarò, et appressò i Latini Virgiliò, Catullò et Horaziò.

De le forme di dire

Ma, per trattare più partitamente questa cosa, dicò che sette sònò le forme generali di dire, cioè: kiarezza, grandezza, bellezza, velocità, costume, verità et artificìò, le quali si compongonò da altre

2 altri feminili P 4 come e P Restanò P W 5 essere P 7 essere P 10 irsute P W 12 certe P W monosyllabe P W 13 interiezioni P W 16 *gravitate* P 17 ufare P 21 appressò P W 22 appressò P W 25 bellezza P W

førme di dire che sònò mancò generali; còme è: la kiareza si fòrma da la purità e da la facilità; e còsì la grandeza si fa da la veneraziòne, da la aspreza, da la vehemenzia, da 'l splendøre, da 'l vigøre e da la circuiziòne; e còsì fannò anchòra l'altre; le quali fòrme generali di dire sònò còmunemente tutte in ciascunò de i buoni autòri, ma chi abònda più in una, chi in un'altra; còme il Petrarca abònda in grandeza e bellezza; Dante in grandeza, còstume et artificiò; Cinò in kiareza e còstume; Guidò in dølceza et acume.

[VIr]

De la kiareza

A mólte di queste fòrme si rikiède diversa eleziòne di parole, còme è a la purità et a la facilità, le quali sònò quelle che fannò la kiareza ne i pœmi et a le quali si rikièdenò sentenzie còmuni e che si extendanò a tutti e sianò manifeste per sè stesse e non habbianò sentimentò pròfondò, et a cui altra intelligenza si ricerchi, còme è:

Levata era a filar la veckiarella

Discinta e scalza

et:

Sennuccio, i' vuo' che sappi in qual maniera

Trattato sònò, e qual vita è la mia

A queste, dicò, si bifognanò elegere parole còmuni, proprie et intelligibili e che non sianò trasportate, còme è *scaltro*, *grifagno*, e *smalto* per il pratò, le quali hannò bifognò di dikiaraziòne; et anchòr non volenò essere aspere da sè, còme è *storpìo*, *gorgo*, *ombra* e simili; le quali hannò però grandeza, et ivi stannò bene, ma non ne la kiareza; a la quale si dennò eleggere le parole (còme ho dettò) còmuni, proprie et intelligibili e còlte.

5 bellezza P W 8 facilita P 12 vekiarella P; veckiarella W 19 volenò P W essere P 20 elegere W

12-13: RVF XXXIII 5-6; 15-16: RVF CXII 1-2

De la grandezza

La grandezza, poi, e dignità et elevazione de 'l parlare si fa (come ho detto) da la venerazione, da la asprezza, da la vehemenzia, da 'l splendore, vigore e circonduzione; e la venerazione vuole sentenzie di Dio, o di cose divine, o di virtù, o di qualche fatto glorioso de l'homini. Di Dio, come è:

La gloria di colui che tutto muove,
Per l'universo penetra e risplende

di cose divine, com'è:

De l'aureo albergo, con l'aurora inanzi,
Sì tutto usciva il sol tutto di raggi,
Che detto haresti: «e' sì corcò pur dianzi!»

[VI]

di virtù, com'è:

Vera donna, et a cui di nulla cale,
Senon d'honor, che sopra ogni altra mieti

di qualche fatto glorioso, com'è:

Da onde venne fulgurando a Giuba,
Poi si rivolse ne 'l vostr'occidente

A la quale venerazione si ricercano parole larghe et alte, e che quasi costringano altrui ad aprir la bocca ne 'l proferirle; e questo specialmente fanno quelle parole che hanno molte *a* et *o*, e massimamente se sono poste in fine de le parole o siano collocate ne le principali cesure de i versi, com'è:

Giunto Alexandro a la famosa tomba

3 circonduzione W 7 vniverso P 17 occidente P W

6-7: *Par.* I 1-2; 9-11: *Petr. Triumphus Temporis* 1-3; 13-14: *RVF CCLXIII* 5-6; 16-17: *Par.* VI 70-71; 22: *RVF CLXXXVII* 1

Fannò anchòra risònare le parole le diphthonghe et *e* et *u*, massimamente se dōpō lōrō siegue liquida avanti muta, cōm'è *pioggia*, *tempō*, *prende*, *giunte* e simili; ma nōn tantō empienō cōme le predette *a* et *o*; lō *i* veramente è da schivare, perciòché fa tenue suonō e senza alteza, cōm'è:

O ben finiti, o ben spiriti eletti

Fannò anchòra veneraziōne le trasportaziōni, cōm'è «Cintō di raggi», «Si corcò pur dianzi». Ma in queste è gran pericōlō, perciòché, se la trasportaziōne è grande, fa l'aspreza, cōm'è «In man de' cani», «Spōljarvi lō scoljō». Se detta trasportaziōne poi è troppa, fa la oraziōne fredda e vile, cōm'è «le piume» per 'la barba', «lj'ocki de la lingua» e simili. Voljōnō anchòra essere ne la veneraziōne pōchissimi verbi; e dennōsi anchòra schivare i nōmi relativi, cōme è *che* et *il quale*.

La asperità, poi, e la vehemenzia hannō tale differenza fra sè, che la asperità vuole sentenzie cōn riprensiōne e rimōrdimentō, ma da persōna maggiore, cōm'è:

Qual negligenzia, quale stare è questō?
Cōrrete a 'l mōnte a spōljarvi lō scoljō,
Ch'esser nōn lafcia a vōi Diō manifestō

[VIIr]

e la vehemenzia vuole bene anchōr essa sentenzie cōn riprensiōne, ma da persōna minōre, cōm'è:

Ite superbi, e miferi Christiani
Cōsumandō l'un l'altō, e nōn vi calja
Che 'l sepulchrō di Christō è in man de' cani

et:

Ah Pifa, vituperiō de le genti

e tutte due voljōnō parole trasportate, overō aspere da sè e, cōme dice Dante, irsute e rabbuffate, cōm'è *spōljarsi lō scoljō*, *scaltrō*, *inurba*, *sepulchrō*, *corpō* e simili.

1 i diphthongi W 3 suouō P senza P W 5 corcò P 6 trasportaziōne W 7 di cani W 8 essere P 9 pōchissimi P W nōmi P W 12 negligenzia P W 18 di cani W 20 vituperiō P W

4: *Purg.* III 73; 12-14: *Purg.* II 121-23; 16-18: *Petr. Triumphus Fame* II 142-44; 20: *Inf.* XXXIII 79

Il splendore vien dopo questi, il quale è una de le cose principali che faccia la grandezza e dignità de 'l parlare, et è necessariò molto, perció che la venerazione, la asperità e la vehemenzia harebbono troppo de l'austerò senza esso, il quale lji dà pur qualche hilarità; questo vuole havere sentenzie di qualche buona operatione, cioè di cosa che paja a tutti lodevole e ben fatta, com'è:

Ch'avrà in te sì benigno riguardo,
Che de 'l dare e de 'l kiader, tra voi due
Fia primò quel che fra lj'altri è più tardò

et:

Le sue magnificenzie conosciute
Sarannò anchora sì, che i suoi nimici,
Non ne potranno tener le lingue mute

A 'l quale splendore si denno eleggere le parole con quel medesimo modo che si fanno a la venerazione. Dopo questo viene il vigore, il quale ha comunemente le medesime parole e sentenzie che hanno la asperità e la vehemenzia; appresso le quali parole ha anchora quelle de la venerazione.

Hora, qui si potrebbe dubitare per alcunò che, havendo il vigore le medesime parole e sentenzie che hanno la asprezza e la vehemenzia, come può essere differente da esse; a questo si risponde che non solamente le sentenzie e le parole fanno le forme di dire, ma anchora ci voleno i modi, le figure, i membri, la compositione, la depositione e la rima; le quali, essendo ne 'l vigore diverse da quelle de la asperità e vehemenzia, fanno parimente esso vigore da esse asperità e vehemenzia diverso. Ma io, che intendo solamente di trattare in questo [VIIv] luogo de la elezione de le parole, lascio quelle altre cose che costituiscono le forme di dire da canto, come non pertinenti a la presente intenzione; de le quali, se piacerà a Dio, in altro luogo sarà diffusamente trattato.

Resta la circuizione, la quale massimamente tuole la humilità e la bassezza de la orazione. Questa è in tutto contraria a la purità e vuole sentenzie a le quali qualche altra cosa si ricerchi ad intenderle perfettamente, com'è:

Spirto gentil, che quelle membra reggi,
Dentr'a le qua' peregrinando alberga

1 splendore P W 5 aurà P 12 eleggere W 14 appresso P W 15 potrebbe P W 16 essere P 17 sentenzie P 18 membri P W 19 et vehemenzia diverso P 25 perfettamente P W

Un signor valoroso, accorto e saggio

et:

Prima che a questo monte fosser volte,

L'anime degne di salire a Dio,

Fur l'osse mie per Ottavian sepolte

e molti altri luoghi di questo poeta hanno circuizione, ne la quale frequentissimamente abonda. Ma perciocché essa circuizione non ha parole speciali o diverse a le predette, perché assai dipende da 'l modo de l'ordinare dette parole e da le figure e membri, però non dirò altro di essa et anderò a la terza forma generale, che è la bellezza.

De la bellezza

La bellezza, adunque, e la cultezza, le quali massimamente si appartengono a 'l poeta, perciocché senza esse i versi suoi non sarebbono soavi e dolci, in dui modi si considera, l'uno de li quali è naturale e l'altro adventizio; cioè che, sì come ne i corpi alcuni sono belli per la naturale corrispondenzia e convenienza de le membra e de i colori, et altri, per la cura che vi si fa e per qualche ornamento che vi si pone, divengono belli; così è ne i poemi, che alcuni di essi sono belli per la corrispondenzia e convenienza de le membra e de i colori che hanno, et altri, per qualche ornamento extrinseco che vi s'aggiunge, s'abbelliscono; e sì come quel primo non è altro che trattare ciascuna sentenza con la debita elezione di parole e con le figure e rime opportune, e mescolare convenientemente tutte le forme di dire, così questo ornativo è una **[VIII]** certa cosa che si dà a li poemi, la quale fa coloro che li sentenno recitare commuoversi et ammirarli; e questo consiste solamente ne le parole e ne le rime, figure e clausule.

Le parole, adunque, che sono principalmente necessarie a fare detta bellezza, si voleno eleggere ne 'l modo che si elegeno ne la purità, et appresso voleno essere di poche syllabe, cioè di due o tre syllabe al più, e massimamente sono buone ad essa quelle che Dante kiama pettinate, com'è:

O bella donna, ch'a i raggi d'amore

12 sarebbono P W 17 altro che P W 19 convenientemente P W 20 commuoversi P W

3-5: *Purg.* VII 4-6; 25-2: *Purg.* XXVIII 43-45

Ti scaldi s'io vo' credere a i sembianti,
Che soljōn esser testimon de 'l cuore

et:

Una donna più bella assai che 'l sole,
E più lucente e d'altretanta etade

Le parole, poi, aspere e cōverse nōn fannō bellezza, salvō se la cōversione nōn è picciola e manifesta, cōm'è: «Il fiōr de lj'anni», «La età verde», «I raggi d'amōre» e simili.

De la velocità

La velocità vien poi, la quale vuole anchōr essa parole brievi, cioè di poche syllabe, cōm'è:

Veggiō un'altra volta esser deriō,
Veggiō rinōvellar l'acetō, e 'l fele,
E tra vivi ladroni esser anciō.
Veggiō 'l nuovō Pilatō sì crudele

ne la quale anchōra si dennō schivare, ōltre la lungheza de le parole, la frequenza de le cōllifiōni e remōziōni et altre passiōni di esse, de le quali a suō luogō diremō.

De 'l cōstume

Seguita il cōstume overō affettō, il quale mōltō a la pœfīa si rikiēde; et è una de le principalissime parti di essa, e massimamente è necessariō a le cōmedie, tragedie et heroicō et universalmente ove intervengōnō ōperaziōni e ragiōnamenti di persōne; ne 'l quale Hōraziō mōltō si diffōnde.

2 testimon P W 4 ch' el P; che 'l W 6 bellezza P 7 manifesta P W uerde P 17 Seguita P W
19 persōne P W Hōraziō P W

Ma perciocché a dui modi questō tale cōstume si cōsidera, l'unō di essi è il dare a tutte le persōne se intrōducōnō ne i pōemi [VIIIv] le cōsuee proprie e cōvenevoli lōrō parole, verbigrazia a 'l capitaniō far dire parole da capitaniō, a 'l sōldatō da sōldatō, a 'l giudice da giudice, a 'l lavōratōre da lavōratōre, e simili; e cōsì a lō inamōratō, a 'l giōtō, a 'l timidō, a 'l prodigō, a lō avarō et a l'j'altri, che propriamente affetti si kiamanō, attribuire le proprie e cōvenevoli parole; e questō per tutti li pōemi, cōme il cōlōre ne 'l corpō, si diffōnde; de la qual cofa, piacendō a Diō, ne la quinta diviḡiōne di questa *Poetica* diffuḡamente si tratterà.

L'alt'rō modō, poi, il quale parimente per tutti i pōemi si sparge, nāſce da 'l sminuire o da l'ampliare le cofe o da 'l semplicemente dirle; perciocché se l'homō cōn le parole sminuiſce o aviliſce la cofa, fa la mansuetudine; se poi la amplifica, fa la affettuōſa veritā; ma se la dice cōme è, vien la simplicitā; la quale, se riceverà extensiōne, farà la dōlceza, sī cōme la mansuetudine extensa genererà la graveza.

Cōsiderandōsi adunque il cōstume a dui modi, nōi sōlamente questō ultimō per la eleziōne de le parole percōrreremō. E da la simplicitā cōminciandō, la quale ha le medefime sentenzie che ha la puritā, aveḡna che proprii di essa simplicitā si possanō dire quei sensi che sōnō detti da fanciulli o da homini di intelletto simili ad essi fanciulli, o da femine o da lavōratōri e mōntanari, i quali sianō semplici e senza malizia, cōme sōnō quelli di alcuni giōvani inamōrati, di vergini delicate, e simili persōne ne le cōmedie intrōdotte, e cōme sōnō mōlti de i detti pastōrali ne le bucolice, e specialmente quelli che nē per interrōgaziōne nē per biḡnō si prōferiscōnō, cōme è:

Iō vadō per cantare ad Amarille,
Hor che le mie caprette a 'l mōnte sōnō,
E Titirō le pafce e le gōverna

e detta simplicitā vuole quelle medefime parole che sōnō ne la puritā, aveḡna che ne habbia qualcuna di particolare, cōme è *penneleggia* e simili.

Ma la dōlceza, la quale (cōme si è dettō) è una extensiōne de la simplicitā, ha per familiari quei sensi che sōnō fabulōſi, cōme è:

Iō sōn Aglaurō, che divenni sassō

1-2 persōne [che] se W 4 lauōratōre P 10 mansuetndine P 13 a dunque P eleziōne P; eleziōne W 15 detti P 17 delicati P 23 aveḡna P W

ε le narraziōni antique ε fabulōfe sōnō parimente di essa dōlceza, cōme è:

[IXr]

Quelli è Iafōn, che per forza ε per sennō
Li cholchi de 'l mōntōn privati fene;
Ellō passò per l'īfōla di Lennō,
Poi che l'ardite femine spietate
Tutti li maski lōrō a morte diennō

Sōnnōvi anchōra altri sensi dōlci, i quali alcuna volta avanzanō di dōlceza i sōpradetti, ε questi sōnō il narrare quelle dilettaziōni che a l'ufō de i sentimenti nostri sōavi ε dōlci si rappresentanō, cioè a 'l vedere, a 'l tōccare, a 'l gustare ε simili; de le quali dilettaziōni alcune sōnō inhōneste ε lafcive et altre no. Lafcive sōnō cōme è:

Cōn lei fōss'īō da che si parte il sōle,
E nōn ci vedesse altri, che le stelle,
Sōla una notte, ε mai nōn fōsse l'alba

nōn lafcive poi sōnō tutti lji hōnēsti piaceri d'amōre, le descriziōni di luoghi, tēpi ε simili, cōme è:

Chiare, fresche ε dōlci acque,
Ove le belle membra
Pōfe cōlei, che sōla a mē par donna

et:

Ne l'hora che cōmincia i tristi lai
La rōndinella pressō a la mattina,
Forse a memoria de' suoi primi guai
E che la mente nostra peregrina
Più da la carne, ε men da i pensier prefā,
A le sue vīfīōn quafī è divina

7 Sōnōvi W 12 che W 14 tutte P W 20 hōra P W 25 ε P

2-6: *Inf.* XVIII 86-90; 11-13: *RVF* XXII 31-33; 16-18: *RVF* CXXVI 1-3; 20-25: *Purg.* IX 13-18

Sōnō parimente sensi dōlci quelli che attribuisconō parlare o sensō e vōlōntà a le cōfe insensate, cōme è in quel sōnettō:

A piē' de i colli ove la bella vesta

et in quell'altō:

Et era il ciēlō a l'harmōnia sī intentō,
Che nōn si vedea in ramō muover folja,
Tanta dōlceza havea pien l'aere e 'l ventō

Tutti li sōpranōminati sensi dōlci voljōnō le parole de la purità e le pet[IXv]tinate e specialmente amanō quelle che sōnō fōrmate da i pōeti, purché nōn sianō aspere, e lj'epitheti, i quali hannō mōlta dōlceza, cōm'è *valle kiufe*, *alti colli*, *piagge apriche*; et a questa dannō anchōra aiutō alcune lingue, cōm'è quella de la Marca trivigiana ha più dōlceza che la lōmbarda e forse che niun'altra.

Siegue la mansuetudine la quale ha sentenzie che sminuiscōnō et aviliscōnō le cōfe di sē stessō, cōme fa Catullō, il quale dice che elji è minimō di tutti i pōeti, essendō in quella età forse il primō. Sōnō anchōra sensi di mansuetudine quandō alcunō che è superiōre si pone eguale a lj'altri, cōme fa Papa Adrianō quandō dice ne 'l *Purgatoriō* a Dante:

«Driza le gambe e lievati su, frate»,
Rispose, «nōn errar, cōservō sōnō
Tēcō, e cōn lj'altri ad una pōtestate»

Questa vuole le parole de la purità e de la simplicità.

Lō acume, poi, overō arguzia nōn ha parole da i sensi separate, perciōché specialmente cōsiste in certe parole a 'l sentimentō cōngiunte; e fassi alcuna volta replicandō parola già detta in unō sentimentō e prendendōla in un altō, cōme è, dōmandandō il Petrarca a Laura:

Dimmi, ti priēgō, se sei morta o viva

et essa rispōndendō:

9 e lj'epitheti P W 11 trivigiana [che] ha W che la lōmbarda W forse P W che niun'altra W

3: RVF VIII 1; 5-7: RVF CLVI 12-14; 16-18: *Purg.* XIX 133-35; 23: Petr. *Triumphus Mortis* II 21

Viva sòn iò, e tu sèi mortò anchòra

Nafce l'ò acume da 'l prendere queste due parole *viva* e *mortò* in altro sentimentò di quellò che le havea dette il Petrarca. Fassi anchòra la arguzia piljandò in un medefimò sensò due parole, le quali sianò di sua natura còntinarie, còm'è:

i misi di fersi

Mòrendò eterni

perché l'essere eternò è còntariò a 'l mòrire; et:

Quandò mòstrai di kiuder, lj'ocki apersi

ché l'aprire è còntariò a 'l kiudere. Ne sòlamente a li dui predetti modi si fa l'acume, ma anchòra ad altri mòlti, còme è còn la similitudine de le parole, còn la trasportaziòne, massimamente se dòpò una trasportaziòne se ne induce un'altra più [Xr] aspera, còm'è:

Prima era scempiò, et hor è fattò dòppiò

Ma in queste è da ufare mòlta cura e diligenza; perciòché è gran pericòlò di nòn incòrrere ne la freddeza. E còsì da le predette quattrò fòrme di dire, cioè da la simplicità, mansuetudine, dólceza et acume, nafce la sòavità e delicateza, le quali mòltò si apertengònò a le cofe di amòre, a cui lj'epitheti, le parole pòetiche, le figure vaghe, le risònanzie de le rime necessarie sònò.

De la verità

La affettuòfa verità vien poi, la quale anchòr essa fa il còstume, avègna che per fòrma principale si ponga; questa fa la oraziòne mòltò sveljata e quajì viva et ha tra le sue sentenzie per proprie quelle verità che si proferiscònò quajì còn un pocò di indignaziòne, còm'è:

Quelji, che ufurpa in terra il luogò miò,

7 e còntariò P 8 oki P W 10 dópò P 18 affettuoja P W 20 proferiscònò P W

1 Petr. *Triumphus Mortis* II 22; 5-6: *RVF CCLXXIX* 12-13; 8: *RVF CCLXXIX* 14; 12: *Purg.* XVI 55; 21-2: *Par.* XXVII 22-24

Il luogō miō, il luogō miō, che vaca
Ne la prefenzia de 'l filjuol di Diō

et:

o bel principio,
A che vil fine cōvien che tu caschi!

ε simili; a le quali si ricercanō parole aspere ε vehementi ε fatte da nuovō, massimamente ove
interviene la iracōndia; perciōché ne la mifericordia queste tali parole nōn sōnō utili; a la quale più
tostō si ricercanō parole pure, semplici ε dōlci.

Ecci anchōra la graveza, la quale si apertiene a 'l cōstume, le cui sentenzie sōnō tutte quelle che
soljōnō impropere, massimamente quandō si dice che havendō fattō un beneficiō si ha ricevutō
pocō meritō, overō in vece di bene si ha havutō male, cōm'è:

Quantō ha de 'l pellegrinō ε de 'l gentile
Da lei tiene, ε da me di cui si biasma

Questa nōn ha parole proprie, ma pilja quelle che si cōvengōnō a le fōrme che fannō il cōstume.

De l'artificiō

Resta lō artificiō ε maestria, i quali nōn sōnō altrō che ponere a suō luogō ε sapere ε pōtere
ufare a 'l suō tempō tutte le predette fōrme di [Xv] dire, ε tutte l'altre particolari specie de la poesia;
ma volendō nōi particolarmente alcuna cofa di essō trattare, si può dire che overō essō artificiō è
et appare, overō è ε nōn appare, overō nōn è et appare; ε se è et appare, si cōsidera ne le sentenzie
ε ne le parole; ε le sentenzie voljōnō essere ōltre la cōmune ōpinione ε prōfōnde ε violenti, et a la
cui intelligenza qualche cofa si ricerchi, cōm'è:

nōn men di dōlceza
De 'l pianger prendō, che de 'l cantō prefì

8 ricercanō P W 10 massimamente P W 16 Resta P W che W 19 cōnfidera P W 20 parole
P W voljōnō P 21 ricerchi P W 23 che P W

4-5: *Par.* XXVII 59-60; 12-13: *RVF* CCCLX 129-30; 22-23: *RVF* CCXXIX 1-2

perciöch      ltre la c mune  pin  ne che si pilji tant  dilet   di piangere c me di cantare,   m lte altre simili, c me  :

E de 'l dare,   de 'l ki der tra v i due
Fia prim  quel che fra lji altri   pi  tard 

A le quali tutte si el gen  le parole de la venerazi ne   de la asperit    vehemenzia;   s pra tutt  le c nverse s n  buone, a le quali per  biſogna havere cura grande che sian  intelligibili   kiare.

Quand  poi l'artifici      non appare, vuole le parole de 'l c stume   massimamente quelle de la simplicit    de la mansuetudine; ma quand  l'artifici  appare   non   (il che in m lti p emi de la nostra  t  si pu  n tare) ha le sentenzie vane   superflue, pr nunziate c n parole grandi, aspere, vehementi   venerande. E quest    quant  volj  dire de la particolare elezi ne de le parole, a la quale far  fine c me habbia det  alcune passi ni che accaden  ad esse.

De le passi ni de le parole

Le passi ni de le parole c nsisten  o ne la quantit  o ne la qualit ; quantit , dic , quand  s n  in qualche cofa o pi  o men  de 'l solit ; qualit  poi quand  servata la lor  quantit  hann  altra che la solita disp sizi ne. E quand  ne la quantit  hann  qualche cofa pi  de 'l solit , si kiama s prab ndanzia, quand  men , mancament . Ne la qualit  poi, quand  una lettera si c nverte ne l'altra si kiama mutazi ne, ma quand  l' rdine lor  si trasmuta, si dice trasp sizi ne.

De la s prab ndanzia

La s prab ndanzia adunque over    per divisi ne, ci   dividend  una diphth nga, si accrefce una syllaba a la parola, c m'  *pietate*, parola di [**XI***r*] tre syllabe, separand  quella *i *, diphth nga, si fa *pietate* di quattr  syllabe, c m' :

1    ltre P 8 man uetudine P W 9 superflue P W 15 che P W disp sizi ne P W 19 un diphth ng  W 20 quell  *i *, diphth ng  W

Donna la pietate

overo è per allongazione di tempo, com'è *humile*, allongando quel *mi*, che è breve, si fa *humile*:

I dolci sdegni alteramente humili

overo è per accrescimento di lettera, com'è *fumo* per un *m*, accrescendone un altro, si fa *fummo*:

Portando dentro accidiaſo fummo

o per accrescimento di syllaba, com'è *stringe* *dstringe*:

O bella man, che mi dstring' il cuore

E questo tale accrescimento è overo ne 'l principio de la parola, com'è *stare* *istare*, overo ne 'l mezzo, com'è *spasmo* *spasim*, o ne la fine, come *più* *piùe*.

De 'l mancamento

Il mancamento è poi contrario a la sovrabondanza, e fassi overo per unire due vocali che erano disgiunte, o per sminuire tempo, lettera o syllaba; la quale diminuzione si fa overo ne 'l principio de la parola, com'è *disdegno* *sdegno*, overo ne 'l mezzo, com'è *sciolgere* *sciorre*, o ne la fine, com'è *virtute* *virtù*. Ma quando la vocale ultima si rimuove, tal che la parola vien poi a terminare in consonante, com'è *pensiero* *pensier*, *bello* *bel*, questa si dimanda remozione, de la quale ne le rime diffusamente si tratterà.

7 bella P W 9 mezzo P; mezzo W 11 erano P W 13 mezzo P; mezzo W *sciolgere* P 14 che P W

1 Cino da Pistoia XXIV 1 (ed. Di Benedetto); 3: RVF XXXVII 101; 5: Inf. VII 123; 7: RVF CXCIX 1

De la mutazione e trasposizione

La mutazione poi è quando una lettera si volta in un'altra, com'è *fuoco fuogo, lume lome, despetto despitto*. Ma la trasposizione è quando una lettera che era davanti si pone dapoi, e la dapoi davanti, com'è *piange piagne, dentro drento*. E se queste cotali passioni si fanno per la struttura, cioè per il verso o per le definenzie, sono tollerabili, benché si dee essere parco in usarle, massimamente se non sono in uso comune; perciocché alcune di esse sono generali a tutte le lingue, com'è forse la remozione, e questa è laudabile ove occorre il bisogno; alcu[**XIv**]ne poi sono particolari di qualche lingua, com'è *Padua Pava, capo cò*; altre sono poetiche, com'è *lume lome, fuori furi*, e queste sono molto da schivare.

Hora, questo che ho detto fin qui basterà quanto a la elezione de le parole; le quali sono una de le cose che fanno la imitazione; però anderò a l'altra, che è le rime; ne la quale sarò, come ho detto disopra, molto diffuso.

De le rime

La rima è quellò che i Græci dimandanò *rithmò* et i Latini *numerò*, laonde si può dire che rima, *rithmò* e *numerò* sianò quel medesimò. E che questò sia verò si può kiaramente cōnoscere percioché M. Tullio dice il *numerò* essere *rithmò*, e Dante Aligieri et Antonio di Tempò, i quali scrissenò in latinò di questi pœmi, sempre la rima nōminoronò *rithmus*; e più, che essò Antonio afferma che la diffinizione, la quale elji fa de 'l *rithmò* litterale (ché cōsì nomina il latinò) cade in ogni rima vōlgare.

Ma iò, prima che la diffinizione de 'l *rithmò* distenda, voljò che sia notò che il *rithmò* de 'l quale iò parlò è il *rithmò* de 'l versò, overò de la vōce articolata; percioché *rithmò* è anchòra quellò che risulta da 'l danzare cōn ragione e da 'l sōnare e cantare; il che vōlgarmente si kiama misura e tempò. Il *rithmò*, adunque, de la vōce articolata è una risōnanzia che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, cōn ragione poste insieme [XIIr] e cōn ragione terminate; onde adviene che cō 'l variare de la quantità e qualità de le syllabe, e mutare la ragione de 'l ponerle insieme, e terminarle, si varia anchòra il *rithmò*, il quale nasce sempre da quelle, sendò però diversò da lorò; sì cōme di una quantità di legni, a certa guisa lavorati e cōn certa ragione posti insieme, si fa una galea; ma ad un'altra, e cōn altra ragione, si farà una nave; et ad un'altra unò grippò; le cui forme quantunque dipendano da la quantità, qualità et ordinazione di detti legnami, sōnò però cofa diversa da essi.

Hora qui alcunò pōtrèbbe dubitare e dire che la predetta diffinizione che ho fatta de 'l *rithmò* nōn si cōviene a le rime italiane, cōnciò sia che le rime se intendenò, per ogniunò, le definenzie sòle de i versi. A questi cōtali dicò che debbianò cōsiderare quandò Dante dice:

Le dolci rime d'amor, ch'io solia

e 'l Petrarca:

Ite rime dolenti a 'l duro sasso

12 risōnanzia P W 15 diversò P W

22: Dante, *Rime* LXXXII 1; 24: RVF CCCXXXIII 1

et in molti altri luoghi simili, e vederanno manifestamente che lji antiqui non piljavano le rime per le definenzie sole, ma per quello che resulta da alcuni versi con certa ragione fatti e terminati et insieme posti et accordati.

Appresso ciò, si vede che la diffinizione di Antonio di Tempo a questo parimente s'accorda; la quale dice che 'l rithmo è una consonante parità di syllabe, da certo numero comprese; la quale comeché non sia perfetta diffinizione, pur da la nostra non si discorda. E poi appresso dicendo che questa diffinizione cade in ogni rima volgare, excetto che ne 'l motto confetto; de 'l quale motto confetto a suo luogo parlando, scrive che esso non dee avere alcuna regola ne le syllabe overo ne i versi, ma solamente ne 'l numero de le consonanzie, cioè ne le definenzie; dimostra che per rima non intende le definenzie sole, le quali si accordano parimente ne 'l motto confetto come ne lj'altri poemi, ma intende le qualità e corrispondenzie de i versi. Verò è che esso Antonio poi e Dante in alcuni luoghi chiaramente kiamano rime le definenzie sole, il che hoggidì universalmente si fa; percióché, sì come si dimanda letto quello che resulta da la [XIIv] lettiera, da 'l paljarizo, da la culcitra, da le lenzuola e da la coperta, tutte insieme secondo una certa ragione ordinate; et anchora la culcitra sola si dimanda particolarmente letto, come parte più sostanziale de 'l letto; così quello che resulta da i versi e da le definenzie loro, con ragione poste insieme et accordate, kiameremo rime; et anchora le definenzie sole, come principal parte d'accordare, per rime alcuna volta nomineremo.

De le lettere

Veduto adunque che cosa sia la rima e come alcuna volta si considera ne i versi, alcun'altra ne le definenzie sole, laszierò esse definenzie in ultimo e dirò prima de i versi; i quali si fanno di piedi, sì come i piedi di syllabe e le syllabe di lettere; da le quali lettere (come da elementi) cominciando, dico che ne la lingua italiana non solamente si usano le medesime lettere che ne la latina, ma molte più ce ne bisognano a volere tutti lj'elementi di lei rappresentare, a la qual cosa volendo io soccorrere, tra con il giungervene, tra co 'l distinguerle, le ho ridotte a ventotto significative e cinque oziöse; come ne i nostri *Dubbii grammaticali* diffusamente si è disputato.

Adunque diremo che di queste ventotto significative, sette ve ne sono di vocali, cioè *a e i o u*, e ventuna di consonanti; de le quali ventuna, decesette con tutte le vocali risuonano, cioè, *b d f ch gh l j m n p r s t f z v ç*, e quattro con alcune vocali sole si sentono, cioè *c g k q*. De le vocali poi

due sown sempre brievi, *ε* et *ο*, due sempre longhe, *e* et *ω*, e tre hor longhe et hor brievi, *a i u*. E di queste si fanno tredici diphthonghi, cioè *ai ei oi ia ie io iω iu au eu uo*, et un triphthong *iuo*. De le consonanti poi nove ne sown semivocali, cioè *l j m n r s f z ç*, e dodeci mute, cioè *b d f ch gh p t v c g k q*. E de le semivocali quattro ne sown liquide, cioè *l j n r*, e quattro sibilose, cioè *s f z ç*, rimanendo *m*, che da i Greci e Latini fu posto tra le liquide, ma apò noi ne liquida ne sibilosa può essere. De le mute, poi, quattro ne sown tenui, cioè *ch c p t*, e cinque meçane, cioè *gh [XIII] g b v d*, e tre grasse, cioè *f k q*; tal che *gh g* vengon ad essere meçane di *ch c* tenui e di *k q* grasse; e similmente *b v* sown meçane di *p* tenue e di *f* grassa; *d* poi è meçana di *t* tenue e di *th* grasso, il quale fra le lettere ωziōse si è posto per haver la sua grassenza laſciato, laonde quando si ha a fare la mutazione quaſi sempre ne le lettere de 'l suo ordine si fa; cioè *c* e *ch* si mutan in *g* e *gh* sue meçane, come è *fuoco*, *fuogo*; *lacrime*, *lagrime*; *carchi*, *carghi* e simili; e parimente *p* si volge in *b* e *v* sue meçane, e queste in *f* sua grassa, e così *t* in *d*, come è *lepra*, *lebbra*; *assembra*, *assempra*; *sopra*, *sowra*; *schivo*, *schifo*; *imperatore*, *imperadore* e simili. Tali mutazioni si fanno anchora ne le vocali, cioè ne l'ordini loro; perciocché *e* ha suono meçano tra *ε* et *i*; et *ω* è meçano di *ο* et *u*; e però ciascuna di queste in quelle de 'l suo ordine quaſi sempre si mutano; come è *Deo*, *Diω*; *bellω*, *bellissimω*; *dittω*, *dettω*; *dottω*, *dottissimω*; *nui*, *noi*; *produttω*, *prodottω* e simili; e questa cosa molto audacemente facevano l'antiqui, perciocché dicevano *lume* e *lome*; *despettω* e *despittω*; *fuori* e *furi*; *crea* e *cria* e simili molti; ché l'uso posteriore lji ha abandonati, benché molti di questi nasceano da la varietà de le lingue che ne i scritti loro ponevano.

De le syllabe

De le lettere, poi, ne 'l modo che havemo detto divise, si fa la syllaba; la quale non è altro che una adunanza di lettere con una vocale o con due congiunte; con due congiunte dico per rispetto de li diphthongi; laonde la syllaba di una sola vocale non è propriamente syllaba.

De l'accenti

Adunque, ad ogni syllaba, per essere la prima et indivisibile pronunzia de la voce articolata, accade l'accento; il quale accentu si divide in tre parti, cioè in spirito, in tempo et in tono. I spiriti

1 tre P W hor longhe P W hor brievi P W 3 [s] P 4 l j m r P 7 tal che W 12 lebbre P W
15 come P W 16 produttω P W 21 altro che W 22 cōuginnte dicō P

sōnō dui, cioè tenue et haspiratō; e ciascuna syllaba ha unō di essi; e quella che è haspirata si segna cōn questō caractere *h*; il quale dinota che tal syllaba cōn [XIIIv] più spiritō si prōferisce cōme è *ah* interjeziōne; quandō poi è tenue si scrive senza *h*, cōme *a* prepōfiziōne.

I tempi parimente sōnō dui, cioè lungō e briève; et ogni syllaba, o haspirata o tenue ch'ella si sia, è anchōra o briève o lunga; e briève è quella che in pocō spaziō di tempō si prōferisce; lunga quella che in più; cioè che si sta tantō a prōferire una syllaba lunga quantō due brievi.

I tōni poi sōnō tre, cioè grave, acutō e circōflexō; ma perché il circōflexō par che faccia quel medesimō effettō che fa l'acutō, cioè che alza la prōnunia de la syllaba, cōmeché nōn tantō; perciōché ad essa elevaziōne è la depressiōne cōngiunta; per questō adunque laszieremō il dire di lui; e quellō che diremō de lō acutō se intenderà essere dettō medesimamente de 'l circōflexō; la cui differenzia, per essere di troppō sottile cōsideraziōne, a 'l prēsente nostrō prōpōsitō nōn accade. Adunque, i tōni sarannō grave et acutō; perciōché ciascuna syllaba, o tenue o grassa, o briève o lunga ch'ella si sia, si bīfogna prōnunziare o alta o bassa; e quella che si prōnunzia bassa è grave; quella che alta è acuta. E prima è da sapere, che ciascuna parola di una syllaba può havere lō acutō o per sè o per vōltare lō grave in acutō; se passa poi una syllaba, bīfogna che sōpra una sōla di esse habbia lō acutō; e se fōsse ben di diece syllabe nōn può havere lō acutō più che in una; perciōché ne l'altre bīfogna essere il grave; et il dettō acutō può stare o ne l'ultima syllaba o ne la penultima o ne l'antepenultima de la parola. E nōn stava più avanti appressō i Grēci et i Latini, perciōché la prōnunia lorō nō 'l pativa; ma nōi, che alcun'altre cōse che essi nōn haveanō habbiāmō, anche ne la syllaba che è avanti la antepenultima alcune volte pōniamō l'acutō.

Hora, per dikiarire meljō questō che habbiāmō dettō, veggiamōlō cōn lō exempio. Bīfognandō adunque ciascuna parola (cōme havemō disōpra tōccatō), o di due o di tre o di quattrō o di più syllabe ch'ella si sia, havere unō accentō acutō e nōn pōtendō haverne più, quellō acutō ha ad essere in una di esse syllabe, e questa è quella che si alza più ne 'l prōferire; cōme in questa parola *tempō*, perché in *tem* syllaba si alza più la vōce ne 'l prōferirla, che nōn si fa in *pō*. Però l'[XIVr]acutō è in essa, e ne 'l *pō* che nōn si alza ma sta depressō è il grave. Cōsì in quest'altra parola *rinova* quel *no* syllaba, che cōn più alta vōce si prōnunzia che nōn si fa *ri* e *va*, ha l'accentō acutō, et in *ri* et in *va* è il grave. Cōsì anchōra in *beatissima*, parola di cinque syllabe, ne 'l *tis* sōlō, syllaba antepenultima, è l'acutō, sendō ne l'altre quattrō il grave. Appressō, in *scrivaselō*, *truovinselō* e simili, l'acutō è ne 'l *scri* e ne 'l *truo*, syllabe quarte da la ultima, cioè inanzi la antepenultima, e le altre poi hannō il grave. Io sōnō statō un pocō diffusō in questi tōni, perciōché, sī cōme i Latini et i Grēci gōvernavanō i lorō pōemi per i tempi, nōi, cōme vederemō, lji

2 charastère P; caractère W 15 per sē P; per sé W (cfr. *Nota al testo*) 16 habbia P più che W
17 ulttma P 19 habbiāmō P 21 meljō P W Bīfognandō P W 23 pōtendō P W

governiamō per li tōni; benché chiunque vorrà considerare la lungheza e brevità di alcune syllabe, così gravi come acute, trarà molta utilità di tal cofa e darà molto ornamento a li suoi pœmi.

De i piedi

Sì come de le lettere si fanno le syllabe, così de le syllabe si fanno i piedi. E questi piedi sono quelli che governano i versi, i quali quasi con essi caminano; perciò da le elevazioni e depressioni loro, le quali i Greci kiamano *arsis* e *thesis*, quando sono con ragione ordinate, nasce il numero e la risonanzia de 'l verso.

I piedi adunque sono o semplici o composti; i semplici appresso i Greci et i Latini sono dodici, cioè quattro di due syllabe et otto di tre; ma perché i piedi di tre syllabe non sono utili ne i pœmi italiani, lasceremoli dacanto e diremo solamente di quelli di due syllabe, che sono (come si è detto) quattro, e da i quali soli si fanno i composti. Ma qui è da sapere che sì come i Greci et i Latini formavano i loro piedi di syllabe brevi e lunghe, così noi li formiamo di gravi et acute; e come essi facevano che l'jambō avesse la prima breve e la seconda lunga, così noi facemmo che l'jambō habbia la prima grave e la seconda acuta, come è *Amor*. L'altro, ch'è il trocheo, ha la prima acuta e la seconda grave, come è *tempo*; il spondeo le ha tutte due acute, sì come il pyrrichio tutte due gravi. Ma perché lo esempio de 'l spondeo non si truova in una parola sola; perciò una [XIV] parola di due syllabe non può haverle, come havemo detto disopra, tutte due acute; ma bisogna che l'una sia acuta e l'altra grave; però piglieremo il detto esempio in due parole, come è *per far*. E così l'esempio de 'l pyrrichio non si può trovare in una parola compita ma in meza, per essere necessario ad ogni parola una syllaba acuta; però prendendo lo esempio in questa parola *dolcissimo*, quel *sim* ultimo è pyrrichio, essendo l'altra parte jambō.

De le terminazioni de i versi jambici

Di questi quattro piedi si fanno i versi, de i quali alcuni, da l'jambō che in essi ha preminenza maggiore, si kiameranno jambici, et altri da 'l trocheo trochaici; e questi jambici sono comunemente di due o di tre misure; et i trochaici di due misure; essendo ciascuna misura di dui piedi, il perché quelli di due misure si kiamano dimetri e quelli di tre trimetri. Trovansi anchora

1 confiderare P W hrevità P 2 trarrà W 4 fanno la syllabe P 6 et *thesis* P 15 pyrrichio P
16 spondeo P 17 haverle P tutte P 19 meza P W 21 jambō P W 22 jambici P W

monometri, cioè versi di una misura, ma rari; de i quali volendo trattare, prima è da sapere che questi monometri, dimetri e trimetri alcune volte hanno le misure piene, alcune volte sceme et alcune volte amechate, et alcune altre sopraabondanti; il che si considera ne la ultima misura sola, la quale kiude il verso. Ma per più chiareza veggiamolo con lo exemplo; dico che alcuna volta il verso ha le sue misure piene, come è quel trimetro di Dante:

Tra l'isola di Cipro, e di Majolica

Questo ha le sue misure compiute, e però kiamerassi trimetro pieno; ma quando ha le misure sceme, s'intende che a l'ultima misura sola vi manca una syllaba, come è:

Ne 'l meco de 'l camin di nostra vita

e questo si kiamerà trimetro scemo; quando poi a l'ultima misura mancano due syllabe, si kiamerà trimetro amechato; perciocché l'ultima misura è senon mecha, come è in quel verso de 'l Petrarca:

I' die' in guardia a san Pietro, hor non più, no

Ma se a l'ultima sua misura non manca nulla, anzi vi sopraabonda una syllaba, si kiamata trimetro sopraabondante; ma questa non truova in [XVr] ufo senon ne i monometri, come è quel verso di Dante:

Non per mio grato

e simili.

De le misure, over piedi, quadrisyllabi

Dovendosi i predetti monometri, dimetri e trimetri, o pieni o scemi o amechati o sopraabondanti che si siano, con le misure di dui piedi misurare, è buono trattare di esse, le quali sono sedeci; perciocché non essendo i piedi bisyllabi più di quattro, componendo l'uno con l'altro a tutti i modi

10 misura P 11 mecha P W

6: *Inf.* XXVIII 82; 9: *Inf.* I 1; 12: *RVF* CV 16; 16: Dante, *Rime* LXXXIII 2

che si può, fannò sedeci mifure e non più; le quali da alcuni sòno kiamati piedi quadrisyllabi, e sòno questi.

Dijambò di dui jambi, cioè di grave, acuta, grave et acuta.	^^
Ditrochéo di dui trochei, cioè di acuta, grave, acuta e grave.	^^
Dispondeo di dui spondei, cioè di quattro acute.	^^
Proceleumatico di dui pyrrichii, cioè di quattro gravi.	^^
Antispasto di jambò e trochéo, cioè grave, acuta, acuta e grave.	^^
Choriambò di trochéo et jambò, cioè acuta, grave, grave et acuta.	^^
Epitrito primò di jambò e spondeo, cioè la prima grave e l'altre tre acute.	^^
Epitrito secondò di trochéo e spondeo, cioè la seconda grave e l'altre acute.	^^
Epitrito terzo di spondeo et jambò, cioè la terza grave e l'altre acute.	^^
Epitrito quartò di spondeo e trochéo, cioè l'ultima grave e l'altre acute.	^^
Peon primò di trochéo e pyrrichio, cioè la prima acuta e l'altre gravi.	^^
Peon secondò di jambò e pyrrichio, cioè la seconda acuta e l'altre gravi.	^^
Peon terzo di pyrrichio e trochéo, cioè la terza acuta e l'altre gravi.	^^
Peon quartò di pyrrichio et jambò, cioè l'ultima acuta e l'altre gravi.	^^
Ionicò minore di pyrrichio e spondeo, cioè le due prime gravi e l'altre acute.	^^

[XV]

Ionicò maggiore di spondeo e pyrrichio, cioè le due prime acute e l'altre gravi.	^^
--	----

Ogniuna de le sopradette sedeci mifure overò piedi quadrisyllabi è ne i nostri versi utile alcuna volta. Ma per cōoscere meglio questò che si è dettò, lo cōsidereremo ne 'l trimetro jambico, il quale notò che sia, farà che lji altri saranno di facilissima cōgnizione. Il trimetro jambico adunque (de 'l scemo parlò, per essere sopra tutte le generazioni di versi ufitatissimo e bello) può essere tutto di jambi, e così tutto di jambi può essere anchora lo amezato, ma non il pieno, per volere ne l'ultimo luoco il pyrrichio; e detti trimetri ponnò anchora havere in qualche luoco il spondeo, il quale piede orna e dispone tutti e' versi; tal che se in un trimetro di jambi saranno uno over dui spondei mescolati fra loro, faranno bellissima struttura e per aventura più bella che se fossero soli jambi, come in quel verso de 'l Petrarca:

Chiunque alberga tra Garonna e 'l monte

3 iambi P W e acuta P W 6 Proceleumatico P W quattsò P 8 iambò P W 13 pyrrichio P
 15 Pean P terzo P W 17 spondeo P l'ale P 19 utili P W 23 amezato P W 25 tal che W
 27 che se W

Questò versò ha tutti jambi excettò che il quintò piede, che è spòndew; ma chi rimovesse il dettò quintò piede jambò, dicendò «Chiunque alberga tra Garonna mònte», senza dubbìò sarebbe mancò sònorò; sì che piljeremò per la più bella struttura il dijambò còn lò epìtritò primò o terzò, o cò 'l dispòndew.

Un trimetrò, poi, tuttò di spòndei nòn si può fare; perciòché òltre che sarebbe tuttò di monòsyllabi, cofa bruttissima, verrebbe anchòra ad havere la undecima syllaba acuta, la quale di necessità è sempre grave; e menò di pyrrichii, perciòché verrebbe ad essere il versò senza accentò acutò, cofa che la prònunzia nòn patisce. Ne anchòra di tròchei si può fare, per essere l'ultima mifura di necessità o pèon secòndò o ionicò maggiòre, cioè per essere necessariò ne 'l quintò piede il jambò o il spòndew, e ne 'l sestò il pyrrichìò. Adunque, nòn pòssendò essere questi trimetri tutti d'un piede sòlò, salvò che di jambi, meritamente sònò kiamati jambici. E còsì parimente i tròchaici, per nòn pòter essere anchòr essi tutti di niun altrò piede che di tròcheò. Òltre di questò fia buonò a vedere di luogò in luogò, che mifura overò qual quadrisyllabò piede vi può capere.

[XVIr]

Quali dennò essere le prime mifure

Dicò adunque che ne 'l primò luogò de i versi jambici ponnò stare tutte le mifure, e questò veggiamò di mifura in mifura còn lò exempìò.

Ne 'l primò luocò può stare il dijambò, còme in quel verso che havemò dettò:

Chiunque alberga tra Garonna e 'l mònte

Vi può stare anche il ditròcheò, còme in quel'altrò:

Fiera stella, se 'l cielo ha forza in nòì

et il dispòndew, còme in quellò:

Nòn pur quell'una bella ignuda manò

1 excettò che W 5 òltre P W 6 monosyllabi P W 11 salvò che P W 12 piede che W

18: RVF XXVIII 31; 20: RVF CLXXIV 1; 22: RVF CC 1

ε λω antispastω, cōme è:

Perch'a 'l viſω d'amōr pōrtava insegna

et il prōceleumaticω, cōme è:

Inviſibilmente mi disfacciō

et il chōriambω, cōme è:

Giuntō Alexandrō a la famōſa tōmba

ε λω epitritō primō, cōme è:

Lafciare il velω, o per ſole o per ōmbra

ε λω epitritō secōndō, cōme è:

Era la mia virtute a 'l cuor ristretta

ε λω epitritō terzo, cōme è:

Ne 'l dōlce tempō de la prima etade

ε λω epitritō quartō, cōme è:

Per fare una leggiadra sua vendetta

ε 'l pēon primō, cōme è:

Arbōr vittōriōſa triōmphale

ε 'l pēon secōndō, cōme è:

2: *RVF* LIV 1; 4: *RVF* CCII 4; 6: *RVF* CLXXXVII 1; 8: *RVF* XI 1; 10: *RVF* II 5; 12: *RVF* XXIII 1; 14: *RVF* II 1; 16: *RVF* CCLXIII 1

Magnanimò, gentil, còstante e largò

e 'l pèon tèrzò, còme è:

Vergognandò talhòr, ch'anchòr si taccia

e 'l pèon quartò, còme è:

Amoròfette e pallide viole

[XVI^v]

e lò ionicò minòre, còme è:

Dicesette anni ha già rivoltò il cièlò

e lò ionicò maggiòre, còme è:

Il miferò la prende e non s'accorge

Quali dennò essere le secònde mifure

Così anchòra ne 'l secòndò luocò vi può capere ogni mifura, purché la mifura de 'l primò luocò non la impedisca; e questò dicò percioché se la prima mifura harà tròcheò o pyrrichio ne 'l secòndò piede, la secònda non può havere nè tròcheò nè pyrrichio ne 'l primò, còme è:

Fiera stella, se 'l cièlo ha forza in nòi

Di questò versò la prima mifura, che è «Fiera stella» è ditròcheò, la qual mifura ne 'l secòndò piede ha il tròcheò. Di quest'altrò versò poi,

In su 'l miò primò giòvenile erròre

10 Quali P dennò P 12 se la P W 15 Fiera P W di tròcheò P W

1: Petr. *Triumphus Fame* 163; 3: RVF XX 1; 5: RVF CLXII 6; 7: RVF CXXII 1; 9: RVF CCXI 5; 14: RVF CLXXIV 1; 17: RVF I 3

la seconda misfura, che è «mō gioveni» è peon quartō, che ha il primō piede pyrrichio; ma per dar sensō a le parole, pōniamō in questa seconda misfura «che 'l» in luogō di «mō» prima syllaba di essa, e sarā «che 'l gioveni» che è chōriambō, di cui il primō piede è trōcheō; però pōnendōla cōn «fiera stella», che ha il secondō trōcheō, e dicendō «fiera stella, che 'l giovenile errore» nōn può stare per nōn havere risōnanzia, quantunque habbia le undeci syllabe e le tre misfure. Et a questō medesimō modō si pōtrannō anchōra cōnoscere che, essendō il secondō piede pyrrichio, nōn potrà essere il terzō nē trōcheō nē pyrrichio, cōme havemō dettō; e questō advien perché la quinta e la settima cesfura parimente si sturba. Laōnde si può dire che se la prima misfura sarā ditrōcheō o antispastō o epitritō quartō o peon primō o peon secondō o peon terzō o ionicō maggiore, la seconda misfura nōn potrà essere nē ditrōcheō, nē chōriambō, nē epitritō secondō, nē peon primō, nē peon terzō, nē peon quartō, nē ionicō minōre. Ma quantunque tale rēgōla nōn si truovi alcuna volta servata da alcuni di quelli antiqui, cōmeché in pōchissimi versi, nōn si dēe però stare di servarla, e quei versi che nōn l'hannō servata si dennō istimare essere ufō male ufatō, e nōn au[XVII]torità, sì cōme per la mala risōnanzia lōrō si può kiaramente cōmprendere.

De le terze misfure

La terza misfura poi bifogna essere, cōme havemō dettō, o peon secondō o ionicō maggiore; e questō dicō ne 'l pienō, perciōché ne 'l scemō può essere appressō le dette due misfure anchōra dijambō o epitritō terzō; e ne lō amēçatō poi, il quale bifogna che si kiuda cō 'l jambō o cō 'l spōndēō, può havere ogni misfura, il cui primō piede sia jambō o spōndēō. Questa terza misfura de 'l trimetrō cōn la rēgōla che havemō detta di lei, kiude parimente il dimetrō et il monometrō; il quale dimetrō riceve ne 'l primō luogō tutte le misfure overō piedi quardisyllabi, cōme fa il trimetrō. Nē sōlamente la predetta terza misfura kiude i trimetri, dimetri e monometri, pieni, scemi et amēçati, ma anchōra kiude il sōprabōndante, laōnde la syllaba che sōprabōnda a la misfura, si pilja ne 'l principiō, cōme è:

Nōn per miō gratō

6 secondō P 8 cesfura P di trōcheō P W 10 di trōcheō P 12 pochissimi P W 15 misfure P
 16 dettō P 17 scemō P W 20 rēgōla P W 22 Ne P 23 sōprabōndaute P

monometrò di Dante, e còme è:

E chi nòn piange ha durò cuore

dimetrò di Guittòn d'Arezò. Ma questi tali dimetri sòprabòndanti nòn ufò mai nè Dante, nè 'l Petrarca, nè l'j'altri buoni autòri di quella età; et anchòra rarò Dante ufa i monometri sòprabòndanti, i quali il Petrarca nòn ufò mai da per sè, ma còn il trimetrò accòmpagnati; cioè che sianò parte de 'l trimetrò, còme è:

Secò mi tira sì ch'io nòn sòstegnò

Quel «secò mi tira» è monometrò sòprabòndante, il quale pone in ogni stanza di quella canzòne a 'l sestò versò; e viene ad essere parte di essò sestò versò. Anzi, essò Dante ne 'l suò librò *De la volgare eloquenzia* dice che tre versi, massimamente ne 'l nostrò ufò, pajònò havere prerògativa di essere frequentati, lò endecasyllabò, lò eptasyllabò et il pentasyllabò, che vuol dire il trimetrò e 'l dimetrò pieni, scemi et amecati, et il monometrò sòprabòndante, còme in altrò luogò di quel medesimò librò dikiara; e questò dice còn grandissima ragiòne, perciòché il monometrò sòprabòndante fa la cefura quinta et il dimetrò sce[XVIIv]mò fa la settima. Ma nòì, restringendò questa regòla, dicemò che 'l dimetrò e trimetrò scemi sònò in frequentissimò ufò, i pieni et amecati et il monometrò sòprabòndante in rarissimò, benché io ho ufatò il monometrò scemò ne la tragedia, ove si piange, ad imitaziòne de i Grèci.

De i tròchaici

I tròchaici poi, quantunque nòn si trovinò nè ne 'l Petrarca nè in Dante, nòndimenò appressò i Siciliani e Guittòne e Bònagiunta se ne truovanò assai; et anche hoggidì si ufanò in alcuna sorte di ballate, còme è quella di Lòrenzò de' Medici:

Donne belle, io ho cercato

et ufansi, còme dissi disòpra, quafi senòn i dimetri, còm'è:

2 ah P 4 vfa P 8 pòne P W quella P 10 *eloquenzia* P 15 diremò W 19 nondimenò P W

2: Guittone, *Rime* XXXIII 3; 7: RVF XXIX 6; 22: Lorenzo de' Medici, *Canzoni a ballo* XVI 1

Guidardone aspetto avere

che è di Messer Rinaldo d'Aquino, et:

Quando veggio la riviera

che è di Bonagiunta. Truovansi anchora qualche volta trimetri trochaici, come è quello di Guittone d'Arezzo:

A tutte stagion, che m'avembra le membra

e monometri, come è in una ballata di Bonagiunta:

E l'amanza

e questi tali trochaici sono più belli pieni che altrimenti, sì come i scemi sono ne i jambici i più belli; perciocché quella medesima depofizione è ne 'l trochaico pieno che è ne 'l jambico scemo; sì come anchora il trochaico scemo ha la depofizione de l'jambico amezato et il sopraondante ha quella de l'jambico pieno; de le quali tre diverse depofizioni distenderò tre esempi di dimetri, et il primo sarà de 'l pieno, che è:

Guidardone aspetto avere

il secondo fia de 'l scemo, che è:

Si farà quel che si può

il terzo poi sarà de 'l sopraondante, che è:

Il dolor non sarà stabile

2 e: P W 9 pieni che P W 10 helli P

1 Giacomo da Lentini, *Rime* III 1; 3: Bonagiunta Orbicciani, *Discordi* I 1; 6: non attestato; 8: Bonagiunta Orbicciani, *Discordi* I 13; 14: Giacomo da Lentini, *Rime* III 1; 16: non attestato; 18: non attestato

Ma, come ho detto, i dimetri pieni sono specialmente in ufo. E questi [XVIII^r] cotali dimetri trochaici hanno la prima misura di quelle che hanno il trocheo o il spondeò ne 'l secondo piede, e la seconda bisogna avere il trocheo o il spondeò ne 'l primo luogo, et il trocheo ne l'ultimo, che chiude il verso; cioè la prima misura vuol essere o ditrocheo, o antispasto, o dispondeò, o epitrito primo, o epitrito secondo, o epitrito quarto, o peon terzo, o ionicò minore; e la seconda vuol essere o ditrocheo, o epitrito terzo; et in summa in questi trochaici si dee schivare il jambò più che si può, sì come ne i jambici è da fuggire con ogni studio il trocheo, il quale come inimico de 'l jambò dà sempre qualche poco di impedimento a la risonanza di quello.

E la differenza universale da 'l jambico a 'l trochaico è che 'l jambico desidera sempre lo acuto ne le syllabe pari, cioè ne la seconda, ne la quarta, ne la sesta, ne la ottava e ne la decima syllaba; e la cesura, terminante in grave, vuole ne le dispari, cioè ne la terza, ne la quinta, ne la settima e ne la nona. Ma il trochaico vuole il contrario, cioè lo acuto ne le dispari syllabe, che è ne la terza, ne la quinta e ne la settima, e la cesura, terminante in grave, vuole ne le pari, cioè ne la quarta e ne la sesta; laonde adviene che i jambici quasi sempre hanno le syllabe dispari et i trochaici pari. Anchora ho veduti dimetri trochaici amechati, come è:

Amore mi tiene

et altri in una ballata di Guittone d'Arezo, i quali ciascuno da se potrà facilmente trovare.

De la rimozione

Hora, per potere con più diligenza misurare le predette sorte di versi, fia buono vedere che cosa è rimozione, collisione e pronunzia congiunta; le quali tre cose fanno diversamente uno medesimo effetto, cioè ad uno et ad un altro modo sminuisciono una syllaba.

Rimozione, adunque, è quando ad una parola che termini in vocale si rimuove quella ultima vocale e fassi terminare in consonante, come è *amore, amor*; e questo non si fa in ogni parola, ma solamente in quelle che hanno *l m n r*, o sole o geminate, avanti la ultima vocale, come è [XVIII^v] *quello, quel; havemo, havem; bene, ben; hora, hor*; il che non si fa sempre ne in ogni parte di orazione, ma solamente ne 'l nome, ne 'l verbo, ne 'l pronome e ne lo avverbio e congiunzione;

1 detto P W 20 diversamente P 26 pronome P W

16: cfr. Cino da Pistoia, *Rime* XXXII 6

ε ne 'l nōme senōn ne i masculini ε feminini terminanti il singulare in *ω* et in *e*; cōme è *bello*, *bel*; *gentile*, *gentil*; *huomō*, *huom*; *buonō*, *buon*; *oblivione*, *oblivion*; *fiore*, *fiōr*; ε cōsì si rimuove ne i plurali terminanti in *i*, cōn *r* overō *n* davanti, cōme è *pensieri*, *pensier*; *fiōri*, *fiōr*; *pieni*, *pien*; *mani*, *man*; *oblivioni*, *oblivion*; ma nōn in tutti. Quelli poi che hannō *l* avanti *i* cōn *ε*, overō *a* avanti *l*, buttanō via lō *l*, cōme *augelli*, *augei*; *quali*, *quai*; *tali*, *tai*; ε tal volta ōltra lō *l* si rimuove anchōra lō *i*, cōme *quai*, *qua'*; *tai*, *ta'*; *bei*, *bē'*; ε questō nōn si fa sempre, cōme è *cieli*, nōn si dice ne *ciel*, ne *ciei*. Ma se *i* sarā avanti *l*, cōm'è *gentili*, *sottili*, nōn si butta via lō *l* ma lō *i* ultimō, ε dicesi *gentil*, *sottil*; a quelli poi che finiscōnō in *a* nōn si può rimuover nulla, excettō che in *sola*, in cui si dice *sol*; il che è per avventura adverbio; benché il Boccacciō dice anche *parol* per *parole*.

Ne 'l verbō poi si rimuove ne le prime ε terze persōne de li indicativi, imperativi ε sōggiuntivi plurali de 'l prefente, cōme è *amiamō*, *amian*; *amanō*, *aman*; et universalmente in tutte le terze persōne plurali, che hannō *n* avanti *ω*, o semplice o geminatō, cōme è *amassenō*, *amassen*; *hannō*, *han*; ε cōsì in tutti lj'infiniti, cōme è *amare*, *amar*; *sentire*, *sentir*; et in alcune terze persōne singolari, che hannō *l* overō *n* avanti *e*, cōme è *vuole*, *vuol*; *cale*, *cal*; *prepone*, *prepon*.

Ne 'l prōnōme poi ε ne lō adverbio ε cōngiunziōne si rimuove la vōcale quāfi secōndō la regōla detta ne i nōmi, *quello*, *quel*; *quelli*, *quei* ε *que'*; *lorō*, *lor*; *hora*, *hor*; *anchōra*, *anchōr*; quāfi ho dettō, perché nōn si fa rimōziōne ne i nōmi terminanti in *a*, ma sì ne lj'adverbii ε cōngiunziōni. E qui è da nōtare che in Fiōrenza, ε quāfi in tutta Tōscana, si fannō pōchissime rimōziōni in vōce et in scrittura, ma sōlamente ne 'l mifurare i versi; la qual cofa, quantunque dia mala risōnanzia ne 'l prōnunziarli, nōndimenō ho avertitō che mōlti antiqui la fecerō, cōme si vede in Guittōne d'Arezō et in Bōnagiunta da Luca et altri Tōscani, ε massimamente ne 'l Boccacciō, ε forse si cōmprende ne 'l Petrarca in quella canzōne che [XIXr] cōmincia: «A la dōlce ōmbra», ne 'l penultimō versō de la quale dice:

Altro salire a 'l cielo per altri pogg

ove, se in quella parola *cielo* si fa la rimōziōne, ε si dica *ciel*, nōn s'accorda poi cōn la parola ne cōn la rima de le altre stanze, che è *cielo*; cōsì si può cōsiderare anche in quella canzōne:

Mai non vo' più cantare come soleva

1 masculini P W terminati P 3 overō *u* P *penfieri* P W *penfier* P; *penfier* W 8 excettō che P W 10 persōne P W 12 persōne P W 13 persōne P W 15 prōnōme P W regōla P W 21 forse P W

24: RVF CXLII 38; 27: RVF CV 1

ché quel *cantare* risponde a la rima de l'altro terzettō, cioè *sōspirare*; e chi facesse in esse la rimōziōne farebbe che le rime terminerebbonō in cōnsōnante, cofa che nōn si fa ne le rime italiane, se bene ne le spagnuole e prōvenzali è frequentissimō; ma sia cōme si volja, iō reputō che la rimōziōne si debbia fare e che tali exēmpi nōn sianō da imitare per la mala risōnanzia che da essi risulta.

De la cōllifione

La cōllifione si fa quandō una parola finisce in vōcale e l'altra cōmincia da vōcale, cōme è:

Voi che ascoltate in rime sparse il suonō

In quellō *che ascoltate*, quellō *e* di *che* si rimuove ne 'l misurare e prōferire, e dicesi *ch'ascoltate*, et alhora si nota cōn lō apostrophō tra la cōnsōnante che è avanti la vōcale che si rimuove e tra la vōcale che siēgue, a questō modō *ch'ascoltate*; il quale apostrophō è quāfī un *c* riversō che si pone di sōpra da la riga, e tale segnō dinota che ivi manca una vōcale; et in questa cōllifione sempre si rimuove la vōcale prima in cui termina la parola, e nōn la secōnda in cui l'altra cōmincia, cōme è *tanti anni*, *tant'anni*; *troppō alto*, *tropp'alto*. Ma questō alcune volte nōn si fa, massimamente quandō la precedente parola è di un'altra lettera sōla, cōme è:

E de 'l miō vaneggiar vergogna è il fruttō

Quellō è verbō, parola di una lettera sōla, nōn si altera; ma *i* di *il* articōlō si rimuove, e leggesi:

E de 'l miō vaneggiar vergogna è 'l fruttō

quantunque alcuni dicanō questō essere privilegiō de lō articōlō et altri [XIX^v] voljanō in tali luoghi nōn rimuoversi nulla; ma fare una adunaziōne di due vōcali in una syllaba, rimōvendō la vōcale ultima de la precedente parola e facendō di *e* et *il*, *e il* in una syllaba, la qual cofa sarā prōnunzia cōngiunta; cōmeché tal prōnunzia cōngiunta appressō de i Latini e de i Grēci nōn si ufi senōn in

4 rimōziōne [non] si W 9 dicessi P 19 priuilegiō P 20 vna P

8: RVF I 1; 16: RVF I 12

una parola sòla, ma nòì spessissime volte in una et in due la facciamò; in una, còme in questa parola *havea*, la quale in quel versò,

Iò, che l'esca amòrofa a 'l pettò havea

è trisyllaba. In quell'altò poi,

Il filjuol di Latòna havea già nove

è bisyllaba; perciòché *ve* et *a* si prònunzia còngiunta in una syllaba sòla. Ma è da nòtare che questa prònunzia còngiunta in una parola sòla si fa in mèçò il versò e nòn in fine; e quandò in mèçò si fa, l'ò acutò è ne la prima de le due vòcali che si hannò a prònunziare còngiunte, overò ne la syllaba avanti esse; còme è *havea*, *còntinua*; perciòché quandò l'acutò è ne la secònda vòcale, o dapoi, nòn si fa prònunzia còngiunta, ma diviſa; còme è *reale*, *còntinuandò*, *beatissima* e simili.

Ne sòlamente in una parola sòla apò nòì si fa la prònunzia còngiunta, còme ho dettò, ma in due, l'una de le quali finisca in vòcale e da vòcale l'altra còminci; e questò accade specialmente ne le cefure et ove si truova *i* overò *e* avanti le altre vòcali, e generalmente ove nòn si òffendenò le òreckie. E però fia buonò trattare di esse cefure, ove mèljò si vederà perché in lorò nòn si faccia còllifione.

De le cefure de 'l versò

Le cefure ne i jambici sònò principalmente due, le quali da' Grèci sònò kiamate l'una *pentimemere*, e l'altra *eptimemere*; perciòché l'una divide per mèçò cinque pièdi e l'altra sette; e nòì nòmineremò queste quinta e settima cefura; la prima de le quali verrà ad havere dui pièdi e mèçò, e l'altra tre e mèçò. Queste hannò grandissima forza ne i versi, e sònò di grandissimò òrnametò a chi le sa commòdamente ufare. La quinta cefura è quandò ne la quinta syllaba il versò quafi si divide e termina ivi in parola di due o di tre o di più syllabe, havendò la precedente syllaba, cioè la quarta de 'l versò, acuta, còme è:

Voi ch'ascòltate in rime sparse il suonò

13 cesure P W 14 òreckie P W ri vederà P 18 et l'altra *eptimemere* P 19 mèçò P

3: RVF XC 7; 5: RVF XLIII 1; 24: RVF I 1

[XXr]

In quellō «Voi ch'ascoltate», che sōnō cinque syllabe, in *te* quinta syllaba termina questa parola *ascoltate*, la quale ha la precedente syllaba, cioè *ta*, acuta, sopra il qual *ta* si riposa alquantō colui che pronunzia; e questa si dimanda cefura quinta; perciōché (come ho dettō) ne la quinta syllaba si divide e si riposa il versō, e la pronunzia termina.

Settima cefura poi è quandō nōn ne la quinta, ma ne la settima fa quellō effettō che havemō dettō, come è:

Ne 'l tempō che rinuova i miei sospiri

Qui in *va*, ultima syllaba de *rinuova* e settima de 'l versō, essō versō si divide e si riposa in *nuo*, precedente syllaba acuta. Appressō, è da sapere che la sesta syllaba acuta in questa cefura, e la quarta parimente acuta ne l'altra, hannō tanta forza che se per aventura termina in esse la parola senza altra syllaba che siegua, le cefura sta bene et il versō nōn è turbatō, come è:

Ma ben veggi' hor, sì come a 'l popōl tuttō

Qui in *hor*, quarta syllaba et acuta, termina la parola e si divide il versō, e la cefura nōn è guasta; cōsì,

E de 'l miō vaneggiar, vergogna è 'l fruttō

in *giar*, sesta syllaba acuta, viene ad essere la cefura; le quali cefure però (come havemō dettō prima), se sōnō cōmpite, fannō, a miō giudiciō, più bellō e più sōnorō il versō.

Puossi anchōra fare la nona cefura, quandō il versō ne la nona e ne la ottava syllaba fa i predetti effetti; ma questa nōn è cefura principale, perciōché il versō starebbe troppō suspesō ad arrivar fin lì senza divisiōne; laōnde nōn haria ne risōnanzia ne bellezza; ma ottimamente questa nona cefura si fa quandō cōrresponde a la quinta, il che fa il versō bellō, risōnante et altō, come è:

Ne 'l dōlce tempō de la prima etade

3 questa P 4 riposa P W 5 effettō P 8 riposa P W in *no* P 18 verro P 20 ne [...] ne P; né [...] né W bellezza P W ottimamente P W 21 risōnante P W

7: Petr. *Triumphus Cupidinis* I 1; 12: RVF I 9; 15: RVF I 12; 22: RVF XXIII 1

i quali versi sarannò anch'ora più risonanti se la quarta e la ottava lorò syllaba, che sònò acute, harannò a vòcale overò *o*; e massimamente se a 'l dettò *a* et *o* seguirannò due cònsònantì de le quali la prima sia liquida e l'altra muta, còme è:

In quella parte d'òv'amòr mi spròna

et:

Giuntò Alexandrò a la famòfa tòmba

la qual nona cefura essendò, còme ho dettò, di [XXv] mòlta vagheza quandò rispònde a la quinta cefura còmputa, che tèrmini ne la quarta syllaba acuta; il che si può vedere in un versò che non l'habbia, còme è:

Iò mi vivea di mia sorte còntentò

ne 'l qual versò *te*, syllaba secònda di *sorte* et ottava de 'l versò, è grave; però pònendò, in luogò di *sorte*, *virtù*, che ha la secònda syllaba acuta, e dicendò:

Iò mi vivea di mia virtù còntentò

verrà il versò ad havere la nona cefura, e senza dubbìò sarà più sònorò.

Anch'ora questa nona cefura non è inutile se còrrespònde a la settima; quantunque alcuni voljanò che a la detta settima meljò rispònda un'altra cefura, la quale si fa ne la terza syllaba de 'l versò, essendò la secònda acuta, e si dimanda cefura terza, còme è:

Ne 'l tempò che rinova i miei sòspiri

et:

Ne 'l meçò de 'l camin di nostra vita

1 ottava a lorò P 5 e P W 7 la qual nona cefura è W 16 meljò P W 19 e P W 20 mezò P; mezò W

4: RVF CXXVII 1; 6: RVF CLXXXVII 1; 10: RVF CCXXXI 1; 18: Petr. *Triumphus Cupidinis* I 1; 20: Inf. I 1

la quale cōsiderazione nōn sarà per aventura senza qualche utilità a chi saperà cōn ragione ufarla.

Per tōrnare poi a quellō che cōminciai a dire de la prōnunia cōngiunta, dicō che in ciascuna de le predette quattrō cefure, quandō la parola lōrō termina in vōcale e la seguente parola cōmincia da vōcale, alhora nōn si fa cōllifione di vōcale, ma è prōnunia cōngiunta; salvō che la frequenza de le cefure nōn la impedisca; il che è da cōnsultare bene cōn le ōreckie, havendō però a mente che le frequenti cōllifioni e remōzioni arrecanō poca vagheza e mancō grazia ne i versi, cōme è in quel versō:

Fiōr frōnd' herb' ōmbr' antr' ōnd' aure sōavi

che par quafi in lingua tedesca; e però sōnō da ufar pocō, e quelle che si ufanō, si dēe guardare di cōllōcarle ne le cefure, quantō ne le più principali, tantō meljō.

Hora, perché mi pare di havere trattatō a bastanza di quellō che si rikiēde a cōponere ciascunō versō, farò fine a questa secōnda divifione, et anderò a la terza, ne la quale si tratterà de lō accōrdare le definenzie de i predetti versi e de i modi e de le cōmbinazioni di esse.

1 cōsiderazione P W 4 alhora P W 5 orekie P W a mente che P 8 herb' P W 11 ciascun W
12 divifione P

Indice dei nomi e dei luoghi

Adriano (papa): IX_v

Aglauro: VIII_v

Alessandro Magno: VI_v, XVI_r, XX_r

Alighieri, Dante: II_v, III_r, III_v, IV_r, IV_v, V_r, V_v, VII_r, VIII_r, IX_v, XI_v, XII_r, XIV_v, XV_r, XVII_r, XVII_v

Amarilli: VIII_v

Aquino, Rinaldo d': XVII_v

Arezzo, Guittone d': III_v, XVII_r, XVII_v, XVIII_r, XVIII_v

Aristotele: II_v, IV_v

Boccaccio, Giovanni: XVIII_v

Catullo, Gaio Valerio: V_v, IX_v

Cavalcanti, Guido: III_r, III_v, IV_r, V_v

Cicerone, Marco Tullio: XI_v

Cipro: XIV_v

Cristo, Gesù: VII_r

Firenze: XVIII_v

Francesi: III_r

Garonna: XV_v, XVI_r

Giasone: IX_r

Giuba: VI_v

Greci: III_r, IV_r, V_v, XI_v, XII_v, XIII_v, XIV_r, XVII_v, XIX_v

Italia: III_r, III_v

Italiani: II_v, III_r

Latini: V_v, XI_v, XII_v, XIII_v, XIV_r, XIX_v

Latini, Brunetto: III_v

Latona: XIX_v

Laura: IX_v

Lemno: IX_r

Maiolica: XIV_v

Medici, Lorenzo de': XVII_v

Omero: V_v

Orazio, Quinto Flacco: V_v, VIII_r

Orbicciani, Bonagiunta da Lucca: III_v, XVII_v, XVIII_v

Ottaviano: VII_v

Padova: XI_v

Petrarca, Francesco: II_v, III_r, IV_r, V_v, IX_v, XII_r, XIV_v, XV_v, XVII_r, XVII_v, XVIII_v

Pietro (santo): XIV_v

Pilato: VIII_r

Pindaro: V_v

Pisa: VII_r

Pistoia, Cino da: III_r, III_v, IV_r, V_v

Sennuccio: VI_r

Siciliani, poeti: XVII_v

Spagnoli: III_r

Tempo, Antonio da: II_v, XI_v, XII_r

Titiro: VIII_v

Toscana: XVIII_v

Toscani: III_v, XVIII_v

Trevigiana, Marca: IX_v

Virgilio, Publio Marone: V_v

Indice delle cose notevoli

Abusione: cfr. Catacresi

Acume (forma di dire): V_v, IX_v, X_r

Acuta, sillaba: XIII_v, XIV_r, XIV_v, XV_r, XV_v, XIX_v, XX_r, XX_v

Acuto, accento: XIII_v, XIV_r, XVIII_r, XIX_v

Affetto: cfr. Costume

Affettuosa verità (forma di dire): VIII_v

Ammezzato, verso: XIV_v, XV_r, XV_v, XVII_r, XVII_v, XVIII_r

Anconetana, lingua: III_v

Antifrase: IV_v

Antispasto: XV_r, XVI_r, XVI_v, XVIII_r

Antonomasia: IV_v

Apostrofo: XIX_r

Aretina, lingua: III_v

Arguzia: cfr. Acume

Armonia (parte della poesia): II_v

Arsi: XIV_r

Articolo: XIX_r

Artificio (forma di dire): V_v, X_r, X_v

Asperità: cfr. Asprezza (forma di dire)

Aspirata, sillaba: XIII_r, XIII_v

Aspirato, spirito: XIII_r

Aspirazione: V_r, V_v

Asprezza (forma di dire): V_v, VI_r, VI_v, VII_r, X_v

Attica, lingua: IV_r

Avverbio: XVIII_v

Ballata: XVII_v, XVIII_r

Bellezza (forma di dire): V_v, VII_v, VIII_r

Bisillabico, piede: XV_r

Bisillabo: XIX_v

Breve, sillaba: XIII_v, XIV_r

Bucolica, poesia: VIII_v

Calabrese, lingua: III_v

Canzone: *Vr, Vv, XVIIr, XVIIIv, XIXr*
 Catacresi: *IVv*
 Cesura: *VIv, XVIIIr, XIXv, XXr, XXv*
 Cesura nona: *XXr, XXv*
 Cesura quinta: *XVIv, XVIIr, XIXv, XXr, XXv*
 Cesura settima: *XVIv, XVIIv, XIXv, XXr, XXv*
 Cesura terza: *XXv*
 Chiarezza (forma di dire): *Vv*, (forma di dire): *Vv, VIr*
 Circonflesso, accento: *XIIIv*
 Circuizione (forma di dire): *Vv, VIr, VIIv*
 Circunduzione: cfr. Circuizione (forma di dire)
 Cittadinesche, parole: *Vr*
 Clausola: *VIIIr*
 Collisione (elisione): *VIIIr, XVIIIr, XIXr, XIXv, XXv*
 Commedia: *VIIIr, VIIIv*
 Composizione (συνθήκη): *VIIr*
 Comune, lingua: *IVr*
 Congiuntivo, modo: *XVIIIv*
 Congiunzione: *XVIIIv*
 Consonanza: cfr. Rima
 Converse, parole: cfr. Metafora
 Conversione: cfr. Metafora
 Coriambo: *XVr, XVIr, XVIv*
 Cortigiana, lingua: *IIIv*
 Costume (forma di dire): *IVv, Vv, VIIIr, VIIIv, Xr, Xv*
 Cultezza: *VIIv*
 Deposizione (ἀνάπαισις): *VIIr, XVIIv*
 Desinenza: cfr. Rima
 Digiambo: *XVr, XVv, XVIr, XVIIr*
 Dimetro: *XIVv, XVr, XVIIr, XVIIv, XVIIIr*
 Dispondeo: *XVr, XVv, XVIr, XVIIIr*
 Ditrocheo: *XVr, XVIr, XVIv, XVIIIr*
 Dittongo: *VIv, Xv, XIr, XIIv, XIIIr*
 Dolcezza (forma di dire): *Vv, VIIIv, IXr, IXv, Xr*

Dolci, parole: *Xr*
 Doppia, consonante: *Vr*, *Vv*
 Dorica, lingua: *IVr*
Dubbî grammaticali: *XIIv*
 Duplice, consonante: cfr. Doppia, consonante
 Eftemimere, cesura: cfr. Cesura settima
 Endecasillabo: *XVIIr*
 Enfasi: *IVv*
 Eolica, lingua: *IVr*
 Epiteto: *Vr*, *IXv*, *Xr*
 Epitrito primo: *XVr*, *XVv*, *XVIr*, *XVIIIr*
 Epitrito secondo: *XVr*, *XVIr*, *XVIv*, *XVIIIr*
 Epitrito terzo: *XVr*, *XVv*, *XVIr*, *XVIIr*, *XVIIIr*
 Epitrito quarto: *XVr*, *XVIr*, *XVIv*, *XVIIIr*
 Eptasillabo: cfr. Settenario
 Eroico, poema: *IVv*, *VIIIr*
 Facilità (forma di dire): *Vv*, *VIr*
 Femminili, parole: *Vr*
 Figura (σχήμα): *VIIr*, *VIIv*, *VIIIr*, *Xr*
 Fiorentina, lingua: *IIIv*
 Forma di dire (ἰδέα): *Vv*, *VIr*, *VIIr*, *VIIv*, *Xr*, *Xv*
 Francese, lingua: *IIIr*
 Friulana, lingua: *IIIv*
 Geminata, consonante: *Vr*, *Vv*, *XVIIIr*, *XVIIIv*
 Genovese, lingua: *IIIv*
 Giambico, trimetro: *XVv*
 Giambico, verso: *XIVv*, *XVIr*, *XVIIv*, *XVIIIr*, *XIXv*
 Giambo: *XIVr*, *XIVv*, *XVr*, *XVv*, *XVIIr*, *XVIIIr*
 Grandezza (forma di dire): *Vv*, *VIr*, *VIIr*
 Grassa, consonante: *XIIIr*
 Grassa, sillaba: *XIIIv*
 Grave, accento: *XIIIv*, *XIVr*, *XVIIIr*
 Grave, sillaba: *XIIIv*, *XIVr*, *XIVv*, *XVr*, *XVv*, *XXv*
 Gravezza (forma di dire): *VIIIv*, *Xr*

Greca, lingua: IIIr
 Imperativo, modo: XVIIIv
 Indicativo, modo: XVIIIv
 Infinito, modo: XVIIIv
 Interiezione: Vv, XIIIv
 Ionica, lingua: IVr
 Ionico a maggiore: XVv, XVIv, XVIIr
 Ionico a minore: XVr, XVIv, XVIIIr
 Irsute, parole: Vr, Vv, VIIr
 Istriana, lingua: IIIv
 Italiana, lingua: IIv, IIIr, IIIv, IVr, XIIv
 Italiane, rime: XIXr
 Latina, lingua: IIv, IVv, Vr, XIv, XIIv
 Latino: cfr. Latina, lingua
 Liquida, consonante: Vr, Vv, VIv, XIIv, XXr
 Lombarda, lingua: IIIv, IXv
 Lombarde, parole: IVv
 Lubriche, parole: Vr
 Lucchese, lingua: IIIv
 Lunga, sillaba: XIIIv, XIVr
 Maestria: cfr. Artificio
 Mancamento (morfologia): Xv, XIr
 Mansuetudine (forma di dire): VIIIv, IXv, Xr, Xv
 Membro (κῶλον): VIIr, VIIv
 Metafora: IVv, VIr, VIv, VIIr, VIIIr, IXv, Xv
 Metalepsi: IVv
 Metonimia: IVv
 Mezzana, consonante: XIIv, XIIIr
 Modo (μέθοδος): VIIr
 Monometro: XIVv, XVr, XVIIr, XVIIv
 Monosillabo: Vv, XVv
 Motto confetto: XIIr
 Muta, consonante: Vv, VIv, XIIv, XXr
 Mutazione (morfologia): Xv, XIr, XIIIr

Nome (parte del discorso): XVIIIv
 Numero: cfr. Ritmo
 Oziosa, lettera: XIIv, XIIIr
 Parole (parte della poesia): IIv
 Passioni (delle parole): VIIIr, Xv, XIr
 Pentasillabo: cfr. Quinario
 Pentemimere, cesura: cfr. Cesura quinta
 Peone primo: XVr, XVIr, XVIv
 Peone secondo: XVr, XVv, XVIr, XVIv, XVIIr
 Peone terzo: XVr, XVIr, XVIv, XVIIIr
 Peone quarto: XVr, XVIr, XVIv
 Pettinate, parole: Vr, Vv, VIIIr, IXr, IXv
 Piede: XIIv, XIVr, XIVv, XVr, XVv, XVIv, XVIIr, XVIIIr, XIXv
 Pieno, verso: XIVv, XVr, XVv, XVIIr, XVIIv
 Pirrichio: XIVr, XIVv, XVr, XVv, XVIv
 Pisana, lingua: IIIv
 Preposizione: XIIIv
 Presente, tempo: XVIIIv
 Proceleusmatico: XVr, XVIr
 Pronome: XVIIIv
 Pronuncia congiunta (sinalefe): XVIIIr, XIXv, XXv
 Pronuncia divisa (dieresi): XIXv
 Provenzali, rime: XIXr
 Puerili, parole: Vr
 Pugliese, lingua: IIIv
 Pure, parole: Xr
 Purezza (forma di dire): Vv, VIr, VIIv, VIIIr, VIIIv, IXr, IXv
Purgatorio: IIIv, IXv
 Purità: cfr. Purezza (forma di dire)
 Quadrisillabico, piede: XVr, XVv, XVIIr
 Quinario: XVIIr
 Rabbuffate, parole: Vr, VIIr
 Relativo, nome: VIv
 Rima: XIr, XIIr, XIIv, XIXr, XXv

Rima (parte della poesia): cfr. Ritmo
 Rimozione (apocope): VIII_r, XI_r, XVIII_r, XVIII_v, XIX_r, XX_v
 Ritmo: II_v, VII_r, VII_v, VIII_r, X_r, XI_r, XI_v, XII_r, XII_v, XIV_r
 Romagnola, lingua: III_v
 Romana, lingua: III_v, IV_r
 Scemo, verso: XIV_v, XV_r, XV_v, XVII_r, XVII_v
 Scempia, consonante: XVIII_r, XVIII_v
 Semivocale: XII_v
 Semplice, consonante: cfr. Scempia, consonante
 Semplici, parole: X_r
 Semplicità (forma di dire): VIII_v, IX_v, X_r, X_v
 Senese, lingua: III_v
 Sentenzia (ἐννοια): V_v, VI_r, VI_v, VII_r, VII_v, VIII_v, IX_v, X_r, X_v
 Settenario: XVII_r
 Sibilante, consonante: XII_v
 Sibilosa, consonante: cfr. Sibilante, consonante
 Siciliana, lingua: III_v, IV_r
 Significativa, lettera: XII_v
 Silvestri, parole: V_r
 Sineddoche: IV_v
 Soggiuntivo: cfr. Congiuntivo, modo
 Sola, consonante: cfr. Scempia, consonante
 Sovrabbondante, verso: XIV_v, XV_r, XVII_r, XVII_v
 Sovrabbondanza (morfologia): X_v, XI_r
 Spagnola, lingua: III_r
 Spagnole, rime: XIX_r
 Spirito: XIII_r, XIII_v
 Splendore (forma di dire): V_v, VI_r, VII_r
 Spoletana, lingua: III_v
 Spondeo: XIV_r, XV_r, XV_v, XVII_r, XVIII_r
 Stanza: XIX_r
 Tedesca, lingua: XX_v
 Tempo (sillabico): XIII_r, XIII_v, XIV_r
 Tenue, consonante: XII_v, XIII_r

Tenue, sillaba: XIIIv
 Tenue, spirito: XIIIr, XIIIv
 Terzetto: XIXr
 Tesi: XIVr
 Tono: XIIIr, XIIIv, XIVr
 Toscana, lingua: IIIr, IIIv, IVr
 Tragedia: IVv, VIIIr, XVIIv
 Trasportate, parole: cfr. Metafora
 Trasportazione: cfr. Metafora
 Trasposizione (morfologia): Xv, XIr
 Trimetro: XIVv, XVr, XVv, XVIIr, XVIIv
 Trisillabo: Vr, XIXv
 Trittongo: XIIv
 Trocaico, verso: XIVv, XVv, XVIIv, XVIIIr
 Trocheo: XIVr, XIVv, XVr, XVv, XVIv, XVIIIr
 Veemenza (forma di dire): Vv, VIr, VIv, VIIr, Xv
 Velocità (forma di dire): Vv, VIIIr
 Venerazione (forma di dire): Vv, VIr, VIv, VIIr, Xv
 Veneziana, lingua: IIIv, IVr
 Verbo: VIv, XVIIIv, XIXr
 Verità (forma di dire): Vv, Xr
 Vigore (forma di dire): Vv, VIr, VIIr
 Virili, parole: Vr
Vulgare latium: IIIr
Vulgari eloquentia, De: IIIr, Vr, XVIIr